



55^e Année. 675^e Livraison.

4^e Période. Tome X.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE SEPTEMBRE 1913

- I. — LA GENÈSE DU RÉALISME AVANT 1848 (1^{er} article), par M. Léon Rosenthal.
- II. — LES QUATRE TRIPTYQUES BELLINESQUES DE L'ÉGLISE DE LA CARITÀ A VENISE, par M. Bernhard Berenson.
- III. — L'ÉVOLUTION DU JARDIN, par M. Charles Du Bus.
- IV. — PIERRE LE GROS II ET LES SCULPTEURS FRANÇAIS A ROME VERS LA FIN DU XVII^e SIÈCLE, par M^{lle} Florence Ingersoll Smouse.
- V. — UNE EAU-FORTE INÉDITE DE J. DE NITTIS, par M. S.
- VI. — LES ÉMAUX LIMOUSINS EN CHAMPAGNE, par M. Pierre Lavedan.
- VII. — CORRESPONDANCE DE BELGIQUE : L'EXPOSITION DE GAND, par M. Fierens-Gevaert.

Trois gravures hors texte :

Le Contrat de mariage, par Eugène Lami (ancienne collection Alexis Rouart) : héliotypie Marotte.
Un jardin français au XV^e siècle, miniature d'un manuscrit : héliotypie Marotte.
Étude, eau-forte originale de J. de Nittis.

47 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE,	DÉPARTEMENTS: Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 ¹ / ₂ fr.	ÉTRANGER: — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGIMANN SUCC^r
106, B^d S^t-GERMAIN, PARIS
TÉLÉPHONE : N° 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

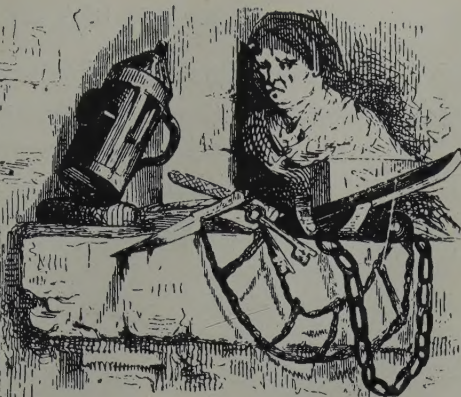
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



LA RUE PIERRE LESCOT.
DESSIN PAR CÉLESTIN NANTEUIL
(Extrait de « Les Rues de Paris », 1844.)

X. — 4^e PÉRIODE.



LA GENÈSE DU RÉALISME

AVANT 1848

(PREMIER ARTICLE)

De grands noms, de grandes œuvres illustrèrent la peinture française sous la monarchie de Juillet. Pourtant, malgré Delacroix, Decamps, Ingres, Corot, Théodore Rousseau et leurs émules, les contemporains n'eurent pas le sentiment qu'ils traversaient une période d'art glorieuse. Ils eurent, au contraire, l'impression de tâtonnements pénibles, de douloureux enfantements, de querelles sans issue.

« Nous sommes dans une période de transition », écrit-on en 1833¹; « l'art français est loin de

1. A. Le Go, *Salon de 1833* (*Revue de Paris*, mars 1833, p. 32). — Même note chez Gustave Planche, *Salon de 1833* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1833, p. 197) et chez Jal, *Causeries du Louvre*, 1833, p. 110.

déchoir, la vie l'anime et l'échauffe, mais cette vie incertaine et inquiète le précipite dans bien des erreurs et des tâtonnements... Il hésite et ne sait quel parti prendre, » répète Auguste Barbier en 1837¹. « L'époque de transition dure encore, » proclame Artaud l'année suivante², « et l'on ne peut prévoir quand nous en sortirons. » Les Salons se succèdent et les doléances se renouvellent : « Depuis quelques années », écrit Laviron en 1841³, « la peinture moderne présente un singulier caractère de tâtonnement et d'incertitude. Les artistes les plus éminents ne produisent plus qu'au milieu de l'hésitation et du doute. » « Où va l'art ? » se demande Louis Peisse⁴, « est-il en progrès ou en décadence ? peut-on, d'après ce qui se fait, prévoir ce qui se fera ? L'œil le plus pénétrant ne saurait regarder bien loin dans la fortune future de l'art ;... non seulement la destinée, même prochaine, de l'art dépasse la portée de nos prévisions, mais son état présent nous échappe. » Le Salon de 1847 trahit, aux yeux de Paul Mantz⁵, « dans son aspect multiple et bigarré, le regrettable état de désunion et d'antagonisme où nos artistes se traînent aujourd'hui. »

Salons intéressants, œuvres de premier ordre, mais talent mal employé ; aucune fixité, point de direction, une dispersion fatigante, ou, selon le mot de Henri Heine, « anarchie bigarrée⁶ », telle est l'antienne qui, entonnée en 1831, retentit jusqu'en 1848.

Cette impression ne s'est pas effacée et, depuis lors, les écrivains qui ont jeté sur cette période un regard rétrospectif l'ont souvent envisagée comme une époque d'attente, de torpeur ou de stagnation⁷.

Il convient de rappeler brièvement quelques-unes des raisons par quoi se justifie un semblable sentiment.

Au moment où avait éclaté la révolution de Juillet, une lutte artistique se livrait, passionnante, menée par des jeunes gens contre des adversaires qui, sous l'attaque, semblaient avoir retrouvé une jeunesse nouvelle. L'école de David, menacée dans son hégémonie

1. *Salon de 1837* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1837, p. 173).

2. *Le Courrier français*, 2 mars 1838.

3. *Le Salon de 1841*, p. 7.

4. *Salon de 1843* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1843, p. 287).

5. *Salon de 1847*, p. 8.

6. Lettre du 7 mai 1843 sur le *Salon* (*Lutèce*, 1855, p. 340).

7. « Espèce de torpeur artistique » (Armand Dayot, *Un siècle d'art*, p. 78). — « Stagnation d'attente » (Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 114). — « Un moment où les peintres se montraient pleins de doute et d'effarement. » (Eug. Montrosier, *Les Artistes modernes*, II, p. 30).

et dans sa vie, se défendait contre les novateurs, enfants perdus de plusieurs causes, qu'une haine commune avait rapprochés et qu'on désignait par le terme significatif et vague de Romantiques. Le



VUE DE CHAUDESAIGUES, LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'ISABEY (1831)

(Extrait des « Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France » du baron Taylor.)

public attendait anxieux l'issue de la querelle, s'étonnait qu'elle eût déjà si longtemps duré, se persuadait qu'elle se terminerait par la victoire totale de l'un des deux partis, chacun, selon son tempérament, escomptant la ruine de l'École ou la déroute des novateurs.

La lutte continua sous la monarchie de Juillet, et, d'année en

année, on en attendit vainement la fin. Elle était, en effet, sans issue. L'école proprement dite n'existait pour ainsi dire plus. Les manifestations séniles de Gros, les travaux corrects de quelques élèves obstinés, étaient impuissants à la galvaniser; mais les idées qu'elle avait longtemps incarnées subsistaient sous des formes nouvelles. Le besoin de logique, de correction et de pureté formelles, de spiritualité, s'opposait, irréductible, au jeu de l'imagination libre, à la prédominance du sentiment, à l'instinct de la vie. Entre la ligne et la couleur, la raison et la passion, la vie charnelle et l'abstraction mystique, le combat était éternel.

La fréquence des Salons rendit plus irritantes les manifestations d'oppositions essentielles et l'on eut bientôt l'impression d'un piétinement.

Le public, amoureux de discipline, désireux d'admirer en tout repos des œuvres unanimement révérees, se débattait au milieu de cette confusion. Incapable de prendre un parti, intolérant par tradition, il demandait en vain un mot d'ordre aux critiques divisés.

Les critiques se lassaient de répéter des anathèmes ou des prédictions stériles; l'indifférence se propageait, sinon pour les œuvres, au moins à l'égard des manifestes et des doctrines.

Enfin, parmi les artistes mêmes, ceux dont l'énergie n'était pas égale au talent et qui étaient incapables de se créer une norme, donnaient le spectacle affligeant d'indécisions et de métamorphoses perpétuelles.

D'ailleurs, nul espoir de salut, aucune autorité. L'Institut n'en imposait plus ni au gouvernement, ni au public. Eût-il été plus fort que l'anarchie aurait subsisté, car il avait lui-même été pénétré du mal que le Romantisme avait révélé. L'Institut se dissolvait dans l'individualisme.

La répugnance presque générale du public à admettre cet individualisme, loi désormais inéluctable des sociétés contemporaines, fut une des causes essentielles du malaise qui fut alors ressenti.

Il y eut d'autres raisons de désarroi. Les problèmes qui s'étaient posés avant 1830 et qui ont été examinés de 1830 à 1848 étaient d'esthétique pure et ont pris l'apparence de querelles formelles ou techniques. Nous savons qu'entre les Davidiens, Ingres et Delacroix, entre les paysagistes de tradition et les paysagistes novateurs se débattaient des questions de la portée la plus élevée : prééminence de la vérité sur l'abstraction, de la beauté sur le caractère, de la plastique sur le drame, de la délectation spirituelle sur le senti-

ment. Ces questions, si elles s'étaient directement posées devant le public, seraient certainement demeurées inintelligibles au plus grand nombre. Mais, comme chaque artiste mettait au service de ses préférences intimes des modes différents d'expression, la foule n'aperçut que ces divergences extérieures et réduisit le débat à une chicane de procédés. Les artistes apparurent donc comme des virtuoses qui se disputaient sur le mérite de leur style, de « leur coup d'archet ». On s'amusa quelque temps de leur dispute, puis on en fut lassé,



LE SOUPER, DESSIN DE HENRI BARON, GRAVÉ PAR HARRISON

(Extrait de « Les Beaux-Arts, illustration des arts et de la littérature », t. I [1843].)

parce qu'aussi bien très rares étaient des amateurs capables d'en suivre de près les péripéties.

Les artistes, de leur côté, se sentirent délaissés; les plus grands d'entre eux se détournèrent de la masse et la méprisèrent parce qu'elle ne les comprenait pas. Ils prétendirent se passer de ses suffrages et ne relever que de leur propre jugement. Mais ils souffrirent de leur isolement et le public désemparé souffrit aussi de ce divorce.

Cet éloignement réciproque contribua à la persistance de la doctrine de l'art pour l'art. L'idée de l'indépendance absolue de l'art, la conviction de son indifférence aux fins morales et sociales, avaient

été exprimées au nom des Romantiques avec une véhémence superbe par Théophile Gautier¹. Sous des formes plus atténuées, elle répondait aux tendances d'Ingres et de ses élèves qui n'affichaient point de dédain pour la morale, mais croyaient que l'action purificatrice de la beauté s'exerçait d'elle-même sans que l'artiste eût à s'en inquiéter. Les Davidiens, malgré quelques incertitudes, n'étaient pas très éloignés de ce sentiment. Il régnait assurément chez les paysagistes, et l'on peut dire, d'une façon générale, qu'il domina sous la monarchie de Juillet.

Ainsi le public se trouva le plus souvent en présence d'œuvres dont les auteurs ne s'étaient préoccupés ni de ses idées, ni de ses passions, et qui ne participaient à la vie générale du moment que dans la mesure où il avait été impossible à l'artiste de s'en abstraire.

Pour nous résumer : des luttes interminables, d'une portée en apparence très restreinte, l'éloignement réciproque des artistes et du public, contribuèrent à créer et à maintenir l'état de fatigue ou de malaise dont le souvenir ne s'est pas effacé.

Nous convient-il, à présent, d'accepter sans réserve l'opinion des contemporains ? Ces années riches en œuvres n'ont-elles rien préparé pour l'avenir ? Instruits par la vie ultérieure de l'art, il nous est possible d'interpréter des faits qui ont passé d'abord inaperçus ou auxquels on n'attribua, sur le moment, qu'une importance médiocre. Il s'est d'ailleurs trouvé quelques esprits clairvoyants qui, parmi l'incertitude générale, ont entrevu pour l'art des orientations nouvelles et ont essayé de faire prévaloir leurs idées.

Ces années de stagnation ou de torpeur apparente, qui furent au reste marquées par l'épanouissement du paysage et la rénovation de la peinture monumentale, virent s'accomplir un vaste travail d'élaboration dont devait surgir la nouvelle conception d'un art moins préoccupé d'exprimer la personnalité de l'artiste, moins lyrique, moins subjectif, moins libre, plus soucieux, au contraire, de traduire avec exactitude le spectacle de l'univers, de partager les pensées et les émotions contemporaines, art plus objectif, plus humain, ou, si l'on veut, art réaliste.

Les conditions politiques et sociales favorisèrent cette évolution. La littérature en donna l'exemple. Les peintres des tendances les plus diverses furent sollicités par les forces nouvelles ; enfin, tandis que des critiques formulaient par avance l'idéal en gestation, quelques

1. Préface des *Premières Poésies*, 1832, et préface de *Mademoiselle de Maupin*.

peintres, d'un pas plus ou moins incertain, s'aventurèrent en des voies encore mal tracées; les champions d'une formule nouvelle firent leurs premières armes.

La doctrine de l'art pour l'art avait rencontré les conditions les plus favorables sous la Restauration. En un temps où les souvenirs d'un passé tout récent étaient proscrits, où la réalité immédiate était médiocre, les artistes, comme les écrivains, se renfermaient facilement dans leur tour d'ivoire. Sans doute, cette abstention ne fut jamais complète : Géricault s'en était dégagé pour peindre le *Radeau de la Méduse*, Delacroix et Ary Scheffer pour célébrer les malheurs héroïques de la Grèce. Mais, le plus souvent, les bruits du dehors ne venaient pas troubler la méditation des ateliers silencieux.

Le régime nouveau s'ouvre par une révolution populaire. Les artistes sont atteints par la commotion générale. Eugène Lami suit, le crayon à la main, les phases de la lutte, Decamps raille le roi déchu, Delacroix magnifie la victoire de la liberté. Pendant quelques années des émeutes fréquentes mettent en danger le trône de Louis-Philippe. Puis, quand le régime semble définitivement établi, sous l'apaisement apparent, des mouvements intenses se propagent. Les croyances religieuses, amorties ou éteintes, se réveillent; elles conquièrent une fraction de la bourgeoisie : un parti catholique se constitue, véhément, combatif. En même temps les conditions de la vie économique se transforment; des problèmes angoissants se posent et des doctrines surgissent; saluées d'abord par des railleries, elles se manifestent bientôt redoutables. Par un travail mystérieux, des instincts généreux et naïfs envahissent les âmes : un besoin vague de communion et de fraternité universelle prépare l'humanitarisme de 1848.

Dans cette atmosphère, la crise morbide qui, sous la Restauration, frappait les jeunes gens de neurasthénie se dissipe; le mal du siècle disparaît. La vie extérieure sollicite l'esprit de toutes parts, elle crée un besoin d'agir, une ambiance fébrile. Elle entraîne vers les tribunes politiques Lamartine et Victor Hugo. Pour méditer et réfléchir en paix, il faut qu'Hébert échappe à Paris « où l'on brûle la vie » et se réfugie à Rome¹.

Comment s'étonner que les artistes, naguère indifférents ou impassibles, soient peu à peu ébranlés? La religion pure de la beauté

1. Lettres de Hébert à Paul Delaroche, du 18 juillet 1841 et du 27 mai 1842, (*Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1910, p. 499 et 501).

n'est plus suffisante pour assouvir les âmes; peu à peu s'imposent le souci et le culte de la cité.

Les écrivains précèdent les artistes. Sans retracer un chapitre d'histoire de la littérature, qu'il nous soit permis de rappeler rapidement les faits d'évolution les plus caractérisés. Ils ont ici un double intérêt : d'une part, ils nous éclairent sur l'orientation de l'époque; par ailleurs ils n'ont pas été sans exercer une action directe sur des artistes habitués, nous le savons, à chercher des suggestions littéraires.

Il est à peine besoin de répéter combien les thèmes d'inspiration des poèmes publiés par Victor Hugo après 1830 diffèrent de ceux qui lui avaient dicté les *Orientales*. Sans doute Victor Hugo demeure essentiellement lyrique et épique et ce lyrisme épique éclate, peut-être, d'autant plus qu'il se greffe sur des sujets plus simples, mais si ces sujets familiers ne paraissent pas en accord intime avec le génie du poète, ne faut-il pas précisément en conclure qu'ils lui ont été imposés par ce sens si profond qu'il a eu des instincts de son temps?

Si Musset rompt prestement avec le Romantisme, ce n'est pas, certes, au nom du réalisme, mais c'est du moins au profit de la sincérité. Sa fantaisie désinvolte se joue parmi les incidents de la vie courante, les types coudoyés, les spectacles et les paysages parisiens; lorsque la passion le soulève, et jusque dans ses plus purs élans lyriques, il ne cesse, par des notations très simples, d'évoquer la réalité¹. Qu'une question publique le touche, il abordera la satire politique et protestera, en 1835, contre la loi sur la presse.

Parce que Gautier a été un évocateur admirable des splendeurs lointaines et des civilisations somptueuses on a oublié qu'il avait parfois, surtout au lendemain de 1830, appliqué son génie descriptif aux modestes paysages de banlieue et célébré « l'humble coteau », « un menu filet d'eau », une caisse d'œillels, un pot de giroflées². Par là il se rapproche de Sainte-Beuve. Celui-ci avait, dès 1829, donné avec *Joseph Delorme* un premier exemple d'une poésie lyrique encore, mais toute réaliste déjà, non seulement par ses thèmes, mais par son inspiration. « Dans les *Pensées d'Août*, le poète plus désintéressé, plus rassis, moins livré désormais aux confidences personnelles, [a] désiré établir un certain genre moyen; développer,

1. J'étais à la fenêtre, attendant ma maîtresse...
La rue où je logeais était sombre et déserte...

2. *Paris, Le Sentier, Pan de mur*. (Poésies, 1830-1832).

par exemple, l'espèce de récit domestique et moral¹. » Sainte-Beuve prend soin d'appuyer le genre intime sur l'autorité de Lamartine, chanteur, dans *Jocelyn* (1836), de la vie du curé de campagne.

Les *Iambes* qui ont illustré Auguste Barbier sont fort propres à montrer comment, sous l'influence directe des journées de 1830, la



LES BŒUF, LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MOUILLERON

vie politique put susciter un poète et le peuple devenir le héros de magnifiques déclamations. Mais Barbier est aussi l'auteur de *Lazare* (1837), que l'on a injustement oublié. Il y décrit la vie ouvrière à Londres et pose la question sociale², avec une volonté évidente

1. Sainte-Beuve, postscriptum à l'avertissement des *Pensées d'août*, décembre 1844. (Au lieu du verbe [a], que j'ai mis entre crochets, le texte porte : aurait).

2. *La Lyre d'airain*.

d'agir sur l'opinion; le ton n'est plus celui des *lambes* : au souffle lyrique succèdent une netteté et une simplicité nouvelle d'analyse.

Aux approches de 1848, l'instinct humanitaire s'exprime par ces chansons de Pierre Dupont dont la forme volontairement simplifiée prenait, pour les contemporains, par une secrète sympathie, une signification riche. Les *Lieds bretons* de Brizeux¹ dans leur naïveté un peu nue enferment, eux aussi, un sentiment profond.

Ainsi l'examen seul des poètes dicte quelques conclusions importantes : l'inspiration subjective, romantique ou lyrique y paraît en régression; les thèmes de la vie présente s'imposent : alliés, d'abord, avec le lyrisme, ils tendent à se produire avec plus de franchise. En même temps la forme se fait plus simple. Un besoin de prédication sociale se manifeste. Apparu, une première fois, immédiatement après 1830, puis un peu assoupi, cet esprit nouveau reparait avec une force grandissante aux approches de 1848.

Les ouvrages en prose corroborent cette démonstration. Ici le fait essentiel est, on le sait, la prédominance du roman. Il suffit qu'il adopte pour cadre la vie contemporaine pour que, même lyrique et autobiographique, il entraîne Musset, dans la *Confession d'un enfant du siècle*, à l'observation et à la description des réalités même les plus vulgaires². Que Balzac reste encore imprégné de romantisme, qu'il soit plus visionnaire qu'observateur, qu'il choisisse des héros exceptionnels, cela n'empêche point que sa volonté ait été d'ouvrir une vaste enquête sur la société de son temps. D'ailleurs, autour de ses protagonistes évoluent des personnages de second plan et des comparses qui se rapprochent davantage du niveau commun, et il apporte dans l'analyse du mécanisme de la vie moderne, comme dans la description des paysages et des milieux, une admirable précision. Par ailleurs, l'ampleur épique de son œuvre, la prétention évidente de lui donner autant d'importance qu'à n'importe quelle tragédie ou épopée, sont, contre la hiérarchie des genres, une protestation capable d'encourager les artistes révolutionnaires.

Chez George Sand aussi il y a plus de réalité effective dans les descriptions que dans l'analyse des situations et des caractères. Chez elle, comme chez Barbier, apparaissent intenses la préoccupation des problèmes sociaux et cette passion d'agir qui s'ajoute fréquemment au réalisme.

Dans un ordre inférieur, mais non pas avec un moindre reten-

1. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1846.

2. Description d'une cuisine, de l'appartement d'une fille, etc.

tissement, Eugène Sue, parmi ses divagations et ses imaginations mélodramatiques, veut donner l'illusion de l'observation scrupuleuse et il doit une partie de sa popularité aux dissertations sociales qu'il mêle à ses récits.

Cependant Stendhal analysait avec une perspicacité implacable les ressorts intimes de l'âme humaine et portait la même exactitude pénétrante à la description des milieux et des circonstances¹.

Cet esprit d'exactitude, Mérimée le portait dans l'étude des mœurs de la Corse ou de l'Espagne². Chez Henry Monnier, il se faisait



LE CAFÉ DE LA CITÉ, DESSIN DE PAUQUET, GRAVÉ PAR HARRISON

(Extrait de « Les Beaux-Arts, illustration des arts et de la littérature, t. I [1843].)

minutieux et caricatural. Avec Champfleury se marquait une étape nouvelle, et le souci de la documentation, la prétention à la vérité arrivaient à dominer le soin proprement dit de l'art. A ce moment, en 1845, un jeune homme, Gustave Flaubert, dans un roman qu'il ne devait jamais publier, la première *Éducation sentimentale*, proposait, avec une lucidité extraordinaire, comme idéal à l'écrivain, l'objectivité parfaite et le respect absolu de la vérité³. Ainsi s'affirmait dans la littérature l'orientation scientifique que les progrès incessants des sciences, le développement et la popularité de l'histoire imposaient chaque jour davantage à l'esprit moderne. Le

1. *Le Rouge et le Noir* est de 1831; la *Chartreuse de Parme*, de 1839.

2. *Colomba* (1840), *Carmen* (1845).

3. *L'Éducation sentimentale* (version de 1845), *passim* et surtout XXVII, p. 255-399 (*Œuvres de jeunesse inédites*, 1910, t. III).

public demandait aux écrivains de l'instruire sur toutes choses et tout d'abord sur la vie contemporaine même : le succès des enquêtes mi-badines mi-documentées, *Physiologies* innombrables, *Français peints par eux-mêmes*, *Musée pour rire*, *Nouveau tableau de Paris*, etc., étaient des signes de l'acheminement certain vers le réalisme.

La peinture subit de semblables suggestions. Tout près d'elle, des dessinateurs qui sont parfois, en même temps, des peintres, rendent à l'illustration du livre un lustre perdu depuis la Révolution. S'ils collaborent à des ouvrages romantiques, ils sont aussi fréquemment incités, par les textes qu'ils commentent, à l'observation directe et précise. Ils se plient rapidement à cet idéal nouveau. Aux images tumultueuses, improvisées et légèrement inconsistantes par lesquelles Célestin Nanteuil ou Johannot célébraient *Venezia la Bella* ou *Antony*, s'opposent des pages ingénieuses, patientes, où les types saisis sur le vif ne conservent plus rien des déformations naguère à la mode, où le goût du bric-à-brac se transforme en richesse d'accessoires justes, où le pittoresque même se subordonne à la vérité. Les vignettes célèbres de Meissonier sont le plus parfait exemple de cet art renouvelé; autour d'elles, avec un mérite parfois à peine moindre, les dessins de Daubigny, de Raffet, de Trimolet, de Gigoux, gravés sur bois ou sur acier, fournissent sur le temps où ils parurent des témoignages circonstanciés et loyaux. Ils montrent dans ce domaine, modeste par ses dimensions et ses prétentions, que l'art de voir et d'exprimer est dès ce moment véritablement constitué.

La lithographie concourt aussi à l'illustration du livre, mais son rôle est plus vaste. Sous ses formes multiples, qu'elle relève de l'art pur, qu'elle vise à la satire politique ou à la critique des mœurs, elle a joué le rôle le plus efficace dans la genèse du réalisme. Pour le montrer, il nous suffira de rappeler ici quelques faits très connus.

La lithographie se prête aux longues méditations, mais ses conditions techniques favorisent le travail rapide et, comme elle a été avant tout un instrument de vulgarisation, cette rapidité y est devenue coutumière. L'improvisation a eu des écueils évidents : des artistes médiocres, comme Grévedon, ont obtenu, sans effort, des séductions superficielles ; d'autres, qui valaient mieux, ont été entraînés par leur virtuosité et sont tombés, ainsi que Devéria ou Célestin Nanteuil dans la banalité et le « chic ». Mais cette faculté de fixer immédiatement la sensation toute vive a, chez quelques natures d'élite,

rendu plus aigu le sens de l'observation, encouragé la notation directe du geste caractéristique, de la silhouette typique. La lithographie a



LE BOIS DE BOULOGNE, DESSIN PAR CÉLESTIN NANTEUIL
GRAVÉ SUR BOIS PAR BRUGNOT

(Extrait de « Les Environs de Paris », 1844.)

sauvegardé la spontanéité que l'eau-forte, l'huile, tout autre procédé, auraient paralysée : elle a exaspéré le sens de l'instantané.

Elle a, en même temps, singulièrement favorisé l'évolution du dessin. Elle l'a rendu plus souple, elle a encouragé la recherche d'une traduction sommaire, elliptique, synthétique. Les griffonnages grêles d'Henri Monnier, les indications amples, grandiloquentes, un peu lâches de Charlet, la précision nerveuse de Raffet, la vivacité spirituelle d'Eugène Lami, la verve désinvolte de Gavarni, sont les aspects multiples d'un même travail de libération. Leur apport le cède à celui de Daumier. Chaud, coloré, puissant, riche de signification, le dessin de Daumier a cette force unique qui confère l'autorité. De tels efforts n'ont pas seulement servi à l'initiation du public; ils ont été connus et médités par les peintres, dont plusieurs, d'ailleurs, furent à leurs heures des lithographes. On ne saurait en exagérer l'importance.

L'action de la lithographie est plus évidente encore lorsque l'on envisage les sujets auxquels elle s'est complu. Scènes de la vie journalière, épisodes des campagnes de la Révolution et de l'Empire. attaques politiques, comédie humaine, il n'est rien sans doute que la lithographie ait suscité, mais elle a fourni à tous ces thèmes un admirable support. Elle a suggéré, nous venons de le voir, les méthodes les plus aptes à les traduire. Elle a permis de multiplier sans mesure les dessins et les épreuves de chaque dessin. Certains artistes ont été rompus à une gymnastique journalière. Le public s'est habitué à les examiner et ils lui sont devenus nécessaires. La répétition, l'obsession même, ont imposé des sujets auxquels on n'accordait naguère qu'une faible attention. Leur intérêt est apparu et, peu à peu, leur véritable grandeur. De tant de pages improvisées, le plus grand nombre n'avait que le mérite convenable à des images sur lesquelles se jettent, en passant, des regards distraits. Dans quelques autres, un œil exercé pouvait deviner une velléité, une intention, qui auraient valu d'être mieux développées. Il en était d'heureuses, bien venues, spirituellement touchées, dignes de retenir l'attention parce qu'elles disaient parfaitement ce qu'elles avaient à dire ou même qu'elles étaient, en leur rang modeste, de véritables bijoux. Enfin, quelques morceaux exceptionnels faisaient oublier soudain les dimensions restreintes de la feuille de papier sur laquelle ils étaient tracés. D'un coup d'aile, Raffet, Charlet ou Daumier s'élevaient vers les régions sublimes. Comment douter, devant une telle envergure, de la puissance inspiratrice de la vie contemporaine? Était-il une peinture tracée sur la toile ou même sur la muraille qui dépassât l'horreur tragique de la *Rue Transnonain*? Les



Eugène Lami pinx.

LE CONTRAT DE MARIAGE
(Ancienne collection Alexis Rouart.)

contemporains ne l'ignorèrent point; Delacroix proclamait son admiration pour Charlet, et Baudelaire pour Daumier. La lithographie annonçait nettement les vérités prochaines.

En 1839, Jules Janin expliquait aux lecteurs de *l'Artiste*¹ l'invention récente du daguerréotype. Les peintres trouvaient dans la photographie naissante un auxiliaire capable de leur fournir des documents exacts et parfois un moyen de contrôle. Par ailleurs, les images fixées sur la plaque sensible montraient, malgré leur imperfection, que la réalité pouvait, en l'absence de toute élaboration humaine, offrir un haut intérêt, retenir la curiosité et prendre même un caractère artistique.

N'oublions pas, enfin, qu'au Louvre le musée espagnol, ouvert en 1838, donnait des leçons nouvelles de véhémence sincérité.

Tandis qu'autour de la peinture une atmosphère se constitue favorable à une évolution, dans les ateliers des peintres s'accomplit un travail d'élaboration inconsciente.

L'art objectif devait, à bien des égards, se manifester en réaction directe contre l'esprit et les formes du Romantisme. Mais le Romantisme avait apporté, avec ses théories propres, des vues qui le dépassaient infiniment, et il fournissait ainsi des armes contre lui-même. La liberté qu'il avait revendiquée contre le davidisme autorisait toute révolution nouvelle. La vie qu'il exaltait, il n'en avait rendu que quelques aspects, subordonnant sans cesse la vie de l'univers à la vie de l'âme, et c'était au nom de la vie qu'on allait poursuivre sa condamnation. Le Romantisme s'était même réclamé de la vérité, il avait prétendu l'instaurer contre des dogmes conventionnels : à tout moment, sous la plume des peintres romantiques ou de leurs défenseurs, on rencontre des affirmations d'un caractère nettement réaliste.

Alors même qu'il poursuivait ses fins propres, lorsqu'il recherchait le pittoresque, la couleur chaude, l'harmonie rare, le romantique frayait les voies au réalisme. L'Orient, le Moyen âge excitaient mieux sa verve que les spectacles quotidiens; la platitude du temps présent était pour lui un sujet quotidien de déclamation; pourtant, comme il ne se refusait, de parti pris, à aucun prétexte d'inspiration, il trouva dès le début, dans ce siècle banal, des thèmes colorés. Ces thèmes se multiplièrent : le pittoresque était partout et

1. 25 août 1839.

s'offrait à qui le voulait voir. Decamps remarqua qu'un vieux mur avait des lézardes curieuses, des efflorescences, des végétations et des rouilles splendides, même s'il n'était pas éclairé par le soleil de Smyrne ou de Scutari. Il s'amusa autant d'un basset ou d'un bouledogue que d'un tigre ou d'un éléphant d'Asie. Les marmots turcs étaient bien séduisants, mais des petits Français en contemplation devant un chenil méritaient aussi d'être peints. Decamps imagina des singes peintres ou experts, et il les plaça dans un décor observé. Sans doute, il ne pénétrait pas la poésie intime ou l'esprit des choses : il cherchait uniquement dans les scènes familières des prétextes à tableaux et demeurait essentiellement romantique. Mais si la recherche pittoresque dénaturait parfois les rapports réels, il arrivait aussi que le soin de la belle écriture ne portât point de tort à la vérité, et dans ce cas l'œuvre côtoyait le réalisme, dont elle ne différait que par l'intention. De même, lorsque Eugène Lami se faisait l'historiographe de la société mondaine, le caractère piquant de la mise en page, le charme impondérable des gammes roses, n'enlevaient rien à l'exactitude matérielle et morale de son témoignage¹.

Je ne mets pas en doute que l'action d'Ingres se fût exercée de la façon la plus efficace dans la préparation du réalisme si la haine du Romantisme n'en avait modifié l'orientation. Ingres, au début, s'était séparé de David, non seulement parce que son goût était plus fin et plus pur, mais surtout parce que les conventions de l'École répugnaient à son instinct de véracité. Amaury Duval, dans l'étude qu'il a consacrée à son maître, a insisté sur ce point de vue : pour lui, en face de David, Ingres apparut comme un révolutionnaire et un *réaliste*². Pour la période qui précède 1830, ce point de vue me semble tout à fait justifié³. Sous la monarchie de Juillet, Ingres, porte-drapeau de la réaction contre le Romantisme, fut amené, naturellement à insister sur les côtés de sa doctrine par lesquels il différait de la

1. D'une façon analogue, Granet, qui par certains aspects se rapproche des Romantiques lorsqu'il poursuivait des effets de clair-obscur, en peignant un intérieur d'école ou de couvent, appelait l'attention sur l'intérêt multiple et imprévu qu'offrent des réalités humbles ou ignorées. Granet, d'autre part, — et l'exposition de « David et ses élèves » vient de le rappeler — semble avoir eu, à certains moments, l'intuition des vérités prochaines : groupements simples, lumière blanche et froide. Il mériterait d'être étudié de ce point de vue. Cf. Roger Marx, *Études sur l'École française*, p. 28.

2. « La seule expression qui lui convienne est l'expression toute récente de réaliste. » (Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 280). Voir encore même ouvrage, p. 15 et p. 277.

3. Je l'ai développé dans mon étude sur *La Peinture romantique*.

secte ennemie. Il incarna donc le culte de la beauté et de la spiritualité, il attaqua avec véhémence le laid patronné par les Romantiques. Il n'en resta pas moins un amoureux sincère et intraitable de la vérité. Il continua la série de ces portraits au crayon auxquels il s'était adonné autant par goût que par nécessité, et qui demeurent comme des modèles inégalés d'observation aiguë, de décision impeccable dans le choix des indications caractéristiques. Il enseigna à ses élèves une intransigeante loyauté. La lutte même contre le



LE JEU DE TONNEAU, LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE A. DECAMPS (1836)

Romantisme fut conduite au nom de la sincérité : les outrances, les exaspérations de la couleur et des caractères, furent condamnées parce que étrangères à la nature. La force réaliste d'un tel enseignement peut se mesurer par l'influence qu'il exerça plus tard, d'une façon même indirecte, sur MM. Degas ou Bracquemond.

Les peintres du juste milieu, qui réagissaient faiblement contre les impressions extérieures, ne furent pas cependant des agents efficaces de l'évolution vers la peinture objective. Leurs préoccupations anecdotiques, littéraires, historiques, sentimentales, s'accordaient mal avec le réalisme. Surtout, ils avaient peur de la vérité toute nue : Horace Vernet lui-même, malgré le goût du procès-verbal, de la vérité photographique, savait, par une série de compromis, revêtir

la vérité de bienséance, et la répugnance pour les notes franches ou accentuées, l'habitude de perpétuels ménagements, se développaient sans mesure chez Paul Delaroche. C'est contre la délicatesse d'un public habitué à cette peinture de bonne compagnie que les réalistes eurent à lutter, bien plus que contre romantiques ou ingristes.

Nous savons que l'épanouissement de la bourgeoisie entraîna, sous la monarchie de Juillet la multiplication des portraits; de là, des protestations violentes, dont nous connaissons l'inanité. Le portrait eut l'influence bienfaisante qu'il a toujours exercée en France, arrachant les esprits systématiques à leur parti pris, encourageant les qualités natives de mesure et de bonne foi. Les artistes véritables, ceux qui ne se déroberent pas au dialogue avec le modèle et ne se livrèrent ni au « chic » ni à l'à peu près, rencontrèrent souvent en ce genre leurs plus heureuses inspirations. Ingres et ses disciples, les derniers davidiens, les peintres du juste milieu, et parfois même aussi les romantiques, démontrèrent, une fois de plus, qu'il n'était pas une figure, si ingrate, si irrégulière, si laide parût-elle, qui ne pût intéresser par quelque côté et qui fût indigne d'entrer dans une œuvre d'art; ils prouvèrent que le costume contemporain avait son mérite spécifique. Tout cela, David, certes, en avait déjà amplement témoigné; mais, puisque la destinée de ces vérités est de rencontrer de perpétuels négateurs, il n'était pas indifférent que des preuves nouvelles en fussent apportées. Le portrait fut une excellente école de réalisme.

Les sujets officiels, qui, eux aussi, suscitèrent de vives récriminations, concoururent également à assouplir la vision et la main; ils suscitèrent, à côté de toiles médiocres ou lamentables, quelques pages remarquables. Dans l'attique du château de Versailles où on les a depuis peu rassemblés, ces morceaux provoquent un plaisir qui n'est pas seulement historique. Il n'était pas indifférent, au reste, qu'un romantique fût contraint, comme Devéria, de représenter le serment de Louis-Philippe à la Chambre des députés ou qu'on obligeât des artistes à traiter des scènes contemporaines dans les dimensions qu'ils réservaient volontiers à la peinture d'histoire.

L'étude du paysage montre par quelle pente certaine il fut entraîné vers le réalisme. Par là, nous le savons, il préfigura l'évolution générale de la peinture. Il n'en demeura pas isolé. Lorsqu'ils s'éloignèrent des forêts et des landes désertes pour se rapprocher des villages et renoncèrent à la nature sauvage pour célébrer la nature agreste, les paysagistes furent amenés à s'intéresser aux créatures



INAUGURATION DE LA GALERIE DES BATAILLES A VERSAILLES PAR LOUIS-PHILIPPE, AQUARELLE PAR EUGÈNE LAMI
(Musée de South Kensington, Londres.)

qui animent les campagnes ou les abords des fermes. Les animaux et les hommes n'avaient été auparavant introduits dans leurs œuvres que parce qu'ils participaient aux harmonies totales et fournissaient des taches intéressantes; désormais, on les observa davantage. Certains paysagistes, comme Troyon, devinrent des animaliers. Entre le paysage et la peinture des mœurs rustiques, la ligne de démarcation fut plus que jamais indécise, et c'est ainsi que les conquêtes faites par les paysagistes purent directement soutenir l'apparition du réalisme.

L'artiste qui met dans un tableau une intention morale ou sociale n'est pas obligé, pour le faire, de choisir un sujet contemporain. Une allégorie, une scène empruntée à l'histoire la plus reculée ou à la mythologie, peuvent prendre une signification très apparente. Il n'en reste pas moins que la tendance prédicante amène l'artiste à se rapprocher de son public et qu'elle se manifeste plus librement dans l'expression de la vie présente. Elle incline donc au réalisme, et c'est pourquoi il paraît utile de rappeler qu'elle s'est développée sous la monarchie de Juillet. La rénovation de la peinture monumentale suscita un besoin d'action chez des maîtres qui y paraissaient le plus étrangers; Ingres, pensant aux murailles, s'écriait : « Il faut que la peinture serve », assertion contre laquelle en d'autres occasions il aurait, sans doute, vivement protesté.

Cette prédisposition a dépassé la peinture monumentale. Elle domine l'esprit d'Orsel, qui, écrivant en 1837, une dissertation sur ce sujet : « Les arts sont-ils utiles ? » se prononce sans restriction pour l'affirmative¹. Ary Scheffer est également hanté par des idées morales et religieuses. Dans un groupe très différent, Robert Fleury pourra, à la fin de sa carrière, déclarer que « son seul mérite a consisté à montrer la nature dans ses expressions vraies, dans un choix de sujets inspirés par le fanatisme religieux. »

A côté des passions religieuses et morales, les passions sociales. En 1835, Gleyre, près de Thèbes, médite le « plan d'un tableau en trois parties. *Le Passé* : un roi et un prêtre signant un pacte d'alliance. *Le Présent* : un bon bourgeois héritier des précédents, étendu mollement sur un divan, recevant le produit de ses terres et usines; son cabinet est décoré de tous les produits des sciences, des arts et de l'industrie; un trophée d'armes du Moyen âge. *L'Avenir* : le peuple recevant les comptes de tous ses employés². » Au Salon

1. Périn, *Orsel*, t. II, p. 55-99.

2. Ch. Clément, *Gleyre*, p. 102.

de 1843, Papety provoque de grandes discussions avec le *Rêve du Bonheur*¹. Au Salon de 1845, Victor Robert dépeint *La Religion, la Philosophie, les Sciences et les Arts éclairant l'Europe*, chaque peuple étant représenté par une figure qui occupe dans le tableau sa place géographique. Seul, parmi la presse qui accable le tableau de sarcasmes², Baudelaire analyse sérieusement une tentative baroque, mais digne d'attention³. Alfred de Musset plaisante les prétentions des peintres apocalyptiques et fourriéristes, et Balzac, dans *Les Comédiens sans le savoir*⁴, trace la charge amusante du peintre Dubourdieu,



SOUVENIR DU MARCHÉ DE TOUQUES, PAR FLERS
EAU-FORTE DE MARVY

auteur d'une figure allégorique de l'Harmonie. Il n'est pas invraisemblable que Chenavard ait fourni à Balzac comme à Musset des traits pour leur parodie.

Louis-Philippe apportait, lui aussi, des tendances utilitaires dans ses encouragements aux arts et Benjamin Delessert ouvrait en 1839 un concours pour la composition d'images moralisatrices, concours dont un artiste médiocre, Jules David, fut le lauréat⁵. « Je ne puis comprendre l'art pour l'art », écrivait en 1843 David d'Angers au jeune Hébert ; « selon moi, il devrait être un moyen puissant pour

1. Musée de Compiègne.

2. Théophile Gautier, dans la *Presse* du 19 mars 1845 ; Charles Blanc dans la *Réforme* du 26 mars 1845.

3. Salon de 1845 (*Curiosités esthétiques*, p. 26).

4. *Scènes de la vie parisienne* (*Œuvres complètes*, t. XI, p. 314-315).

5. *L'Artiste*, 28 avril 1839, p. 339.

moraliser les masses¹. » Déjà, en 1838, dans un manifeste public, David d'Angers avait exposé avec éloquence les mêmes sentiments. « Artistes, » s'écriait-il, « travaillez pour les nations, pour le peuple, instruisez-le en lui montrant de ces nobles sujets qui échaufferont son cœur en l'épurant et y graveront de grandes et généreuses pensées² ! »

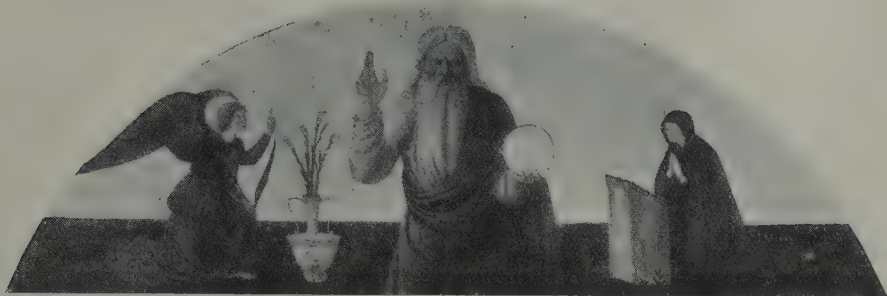
LÉON ROSENTHAL

(La suite prochainement.)

1. Lettre du 10 octobre 1843, publiée par H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome* (*Nouvelle Revue*, 15 avril 1909, p. 194). L'année précédente, Hébert, dans son envoi de Rome, avait tenté « une espèce de synthèse du peuple romain et de son abrutissement sous les empereurs. » (Lettre à Paul Delaroche, du 27 mai 1842, publiée dans la *Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1910, p. 502).

2. Lettre publiée par le *Journal des Artistes*, 25 mars 1838.





L'ANNONCIATION ET LE PÈRE ÉTERNEL, ATELIER DE GIOVANNI BELLINI
(Académie des Beaux-Arts, Vienne.)

LES QUATRE TRIPTYQUES BELLINESQUES DE L'ÉGLISE DE LA CARITÀ A VENISE

Au début de mes études sur l'art vénitien, il y a plus de vingt-cinq ans, je me sentis vivement attiré par quatre figures de saints sur fond d'or, cataloguées, à l'Académie de Venise, sous le nom d'Alvise Vivarini. La tendre sollicitude pour la conversion des hommes, marquée par la figure ascétique de saint Jean-Baptiste, la fermeté épiscopale traduite par l'image de saint Antoine abbé, la candeur juvénile de son diacre Laurent, la gravité noblement douloureuse de saint Sébastien percé de flèches, tous ces contours d'une simplicité sévère, relevés par une coloration éclatante, produisirent sur moi une impression très forte. Ces œuvres furent les premières à me révéler le nom d'Alvise Vivarini et sont peut-être la source de l'intérêt que ce peintre m'a depuis inspiré.

A cette époque, je n'avais guère l'idée de mettre en doute les attributions des catalogues, à moins qu'elles ne fussent en contradiction évidente avec le peu que j'avais déjà appris. Plus tard, alors que j'aurais dû les suspecter toutes, je m'inclinai devant celle-là, parce que l'attribution de la *Sainte Justine* de la collection Bagatti-Valsecchi à Alvise était devenue, à mes yeux, indiscutable et que je trouvais, avec raison, quelque analogie entre elle et les figures de saints à l'Académie. Sans doute, j'avais conscience de quelques difficultés, mais je croyais les écarter en attribuant les saints en question

à une période d'ailleurs inconnue des débuts d'Alvise. On admettait alors que la naissance de cet artiste se plaçait bien avant la date qui a été établie depuis avec certitude. Tant de choses restaient encore à apprendre qu'on pouvait espérer découvrir un lien entre ces images de saints et la plus ancienne œuvre datée d'Alvise, le triptyque de Monte Fiorentino.

Vingt ans après, quand je repris l'étude de l'art vénitien, mes connaissances s'étaient singulièrement accrues. M. Paoletti avait prouvé que ces quatre figures n'étaient pas isolées, — ce que savait déjà Cavalcaselle, sans que je l'eusse appris de lui, — mais qu'elles formaient avec d'autres, qu'il réussit à identifier, quatre triptyques peints avant le mois d'août 1471, pour l'église de la Carità à Venise. D'autre part, les premières œuvres de Bellini nous étaient devenues familières, de sorte que l'on pouvait distinguer avec quelque précision ce qui est bellinesque de ce qui est vivarinesque, au lieu d'attribuer simplement à Vivarini et à son école, comme on avait coutume de le faire, tout ce qui était archaïque dans la peinture vénitienne du *xv^e* siècle. S'il m'est permis d'ajouter un mot d'autobiographie, je dirai encore que j'ai abordé récemment l'étude de ces œuvres avec du savoir en plus et des préjugés en moins. Je souris moi-même aujourd'hui du caprice qui m'a fait embrasser avec tant d'ardeur la cause d'Alvise, au point d'en parler comme d'une affaire personnelle ! J'avais aussi eu le tort de lire trop exclusivement Morelli et de négliger Cavalcaselle, alors qu'aujourd'hui je suis étonné de la justesse de beaucoup de ses attributions ; je constate souvent qu'il a émis le premier beaucoup d'opinions auxquelles je suis arrivé indépendamment, de celles mêmes que je ne suis plus disposé à maintenir (par exemple en ce qui touche Cariani). Enfin, pour revenir à nos panneaux, je ne crois plus qu'ils soient d'Alvise, comme je le pensais, ni de son école comme le pensait Cavalcaselle, ni de Bartolommeo, Alvise et Andrea da Murano, suivant l'opinion de Paoletti dans le dernier catalogue de l'Académie de Venise. Ils n'ont rien de spécifiquement vivarinesque. En revanche, ils présentent tant d'affinités avec les œuvres de la jeunesse de Giovanni Bellini, que je dois les attribuer à son école, ou du moins à son influence. N'oublions pas, d'ailleurs, que Bellini jeune tenait de beaucoup plus près aux Vivarini que les œuvres de sa glorieuse maturité ne le faisaient soupçonner ; car, vers l'âge de quarante ans, il ne se contenta pas de dépasser les compagnons et les émules de sa jeunesse : ils s'écarta d'eux résolument et complètement.



Les quatre panneaux sont aujourd'hui encadrés, à l'Académie de Venise, dans les triptyques auxquels ils appartenaient à l'origine¹.



LA MADONE AVEC L'ENFANT JÉSUS, ATELIER DE GIOVANNI BELLINI

(Musée Correr, Venise.)

Des figures qui les accompagnent, une seule est d'une qualité équivalente : c'est un second *Saint Jean*, d'une beauté et d'une expression

1. *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Laurent* et *Saint Antoine de Padoue* portent le numéro 621 b; *Saint Sébastien*, *Saint Antoine abbé* et un second *Saint Jean-Baptiste* portent le numéro 621 a. Les deux autres triptyques, numérotés 621 et 621 c,

telles qu'il tiendrait son rang à côté du chef-d'œuvre de Donatello, le *Précurseur* du Bargello. Les lunettes qui couronnaient ces triptyques, depuis longtemps dispersées, sont au moins égales aux panneaux. La plus belle est une *Madone* du Musée Correr (salle II, n° 17), qui, suivant M. Paoletti, faisait partie de la lunette au-dessus de la *Nativité* (n° 64). L'*Annonciation* de l'Académie de Vienne (n° 50) n'est pas moins délicate; la *Pietà* de Brera (n° 173) n'est pas moins inspirée. Seule, la *Trinité* du Musée Correr (salle XV) est un peu plus rude d'exécution, bien que le dessin et le sentiment soient à la hauteur du reste. Comme ces lunettes sont d'une conservation supérieure, c'est par elles que nous commence-



PIETÀ, ATELIER DE GIOVANNI BELLINI

(Musée Brera, Milan.)

rons notre étude. Parlons d'abord de la *Madone* du Musée Correr.

J'ai toujours considéré cette belle figure comme bellinesque et je ne crois pas qu'aucun connaisseur puisse être d'un avis différent. L'ovale et la construction du visage rappellent d'une manière frappante la *Madone* de Berlin (n° 1177), curieux tableau d'atelier où la position des mains aussi est semblable. La tête de l'Enfant, bien que presque grotesquement laide, rappelle celle à la gauche de la *Pietà* Correr; son attitude est voisine de celle de l'Enfant dans la *Madone* Morelli à Bergame, qui est postérieure. Malgré le charme de la *Madone* Correr, je dois avouer qu'elle se tient mal, que les draperies ne se modèlent pas sur les membres, que les plis en sont sommaires, que la tête de l'Enfant est stupide, que la couleur est d'un rouge désa-

contiennent, le premier une *Nativité* entre saint Jérôme et saint Louis, le second une *Vierge* en pied entre saint Théodore et saint François. Ces peintures sont mal conservées. La *Vierge* en pied est, suivant Paoletti, une figure repeinte sur une *Sainte Ursule*; le *Saint Théodore* et le *Saint Louis* sont restaurés; les fonds d'or sont neufs et fort laids.

gréable. D'autre part, l'attitude des mains est tout à fait bellinesque et admirable, — la main droite reposant sur la jambe gauche de l'Enfant, les deux mains de l'Enfant appuyées sur la main gauche de la mère. Le dessin — à distinguer de l'attitude — n'est pas de Giovanni, surtout celui de la main droite. Concluons donc que Bellini a dessiné le carton de ce tableau, mais qu'il en laissa l'exécution à un auxiliaire, le même peut-être auquel on doit la *Madone* de Berlin. Ce dernier tableau est la copie d'une variante, antérieure sans doute de quelques années, du tableau de Bellini à Vérone représentant la Vierge avec l'Enfant debout sur un parapet. La couleur de la copie berlinoise rappelle beaucoup celle de la *Madone* Correr.



LA SAINTE TRINITÉ AVEC SAINT AUGUSTIN ET SAINT DOMINIQUE
ATELIER DE GIOVANNI BELLINI

(Musée Correr, Venise.)

Lors de mon dernier passage à Berlin, je notai la parenté de ce tableau avec les figures de l'église de la Carità à Venise, bien que j'ignorasse alors que le panneau Correr eût fait partie autrefois du même ensemble.

La lunette de l'Académie de Vienne, l'*Annonciation* (n° 50), est d'une composition rudimentaire : une figure monumentale au milieu, l'Éternel, et deux figures plus petites se répondant de chaque côté : la Vierge et l'ange Gabriel. Dans sa simplicité, le motif est émouvant ; la représentation insolite de Dieu le Père ajoute à la solennité de la scène. Or, cette figure est empreinte d'une bienveillance et d'une douceur que les Vivarini ne lui ont jamais donnée, alors que celle de Vienne fait songer aux figures de Bellini à Pesaro et de son *Baptême de Jésus* à Vicence. Les plis des draperies offrent les mêmes particularités que nous trouvons dans le *Gethsémani* de Bellini ou sa *Pietà* de Brera ; la Vierge, par le type et le senti-

ment, rappelle une des *Madones* de Bellini à Vérone, avec l'Enfant endormi sur un parapet; l'ange est apparenté à celui du *Sang du Rédempteur* à Londres¹. Ici encore le canevas est entièrement bellinesque; l'exécution peut être due à l'élève qui peignit la *Madone* Correr.

Une troisième lunette de l'Académie est à Brera (n° 173). On y voit Jésus couronné d'épines, sortant du tombeau entre deux anges aux ailes déployées. Rien de vivarinesque; les Vivarini n'ont pas su exprimer des sentiments aussi profonds avec si peu d'emphase. La tête du Christ est digne de celle du *Sang du Rédempteur* à Londres ou de celle de l'*Ecce Homo* du Louvre, dont elle rappelle d'ailleurs le type. Les anges, dont les ailes font songer à une arabesque encadrant le Christ, sont de la même famille que ceux de l'Académie de Vienne. L'exécution de la tête du Christ est presque digne de Bellini lui-même; le reste peut être du même auxiliaire que les deux lunettes précédentes.

La quatrième lunette (Musée Correr) représente la Trinité entre saint Dominique et saint Augustin. Là encore, la largeur du dessin, la liberté, la majesté et la conception dépassent ce dont les Vivarini étaient capables et suggèrent le nom de Bellini. Malgré la différence d'âge, la tête du Père Éternel ressemble à celle du Christ dans la *Transfiguration* de Naples. Le Christ en croix, par ses proportions et son anatomie, s'apparente à celui de la petite *Crucifixion* du Musée Correr, œuvre de la jeunesse de Bellini, et à celui du tableau d'atelier représentant le même sujet à Pesaro. Le saint Augustin et le saint Dominique rappellent les figures masculines de la *Pietà* du palais des Doges, qui portait autrefois la date de 1472; ils annoncent les prélats héroïques du *Couronnement* de Pesaro et le saint Augustin du tableau d'autel de Murano. Les mains des deux saints sont pareilles à celles du meilleur dessin connu de Bellini, l'esquisse d'une *Pietà* à l'Académie de Venise. Ainsi l'attribution du carton à Bellini paraît, cette fois encore, certaine, l'exécution étant laissée au même disciple.

Passons maintenant aux quatre grandes figures dont j'ai parlé tout d'abord. J'ai dit que je les donnais autrefois à Alvise, à cause de leur rapport avec la *Sainte Justine* de Milan. Mais comme je suis absolument sûr aujourd'hui que cette dernière peinture est de Bellini, des environs de 1465², on conçoit que mon sentiment ait

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 373.

2. Voir ce que j'ai écrit à ce sujet dans la *Gazette* de juin 1913.

changé. Les ressemblances avec la *Sainte Justine* sont indéniables : qu'on compare, par exemple, l'ovale allongé des visages de saint Laurent et de saint Sébastien. Mais, par la structure et les propor-



SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINT LAURENT
ATELIER DE GIOVANNI BELLINI
(Académie des Beaux-Arts, Venise.)

tions, le *Saint Sébastien* est plus voisin encore du Christ dans le *Sang du Rédempteur*. La bouche de saint Laurent rappelle la Vierge et ses cheveux rappellent l'Enfant de la *Madone Correr*; le ton rouge de celle-ci est aussi celui du *Saint Sébastien*. Le *Saint Jean-Baptiste* et le *Saint Antoine abbé*, comme les saints de la lunette Correr, ont une énergie de sentiment concentré, sans contorsions, sans gri-

maces, dont aucun Vivarini, à cette époque du moins, n'était capable. Les *Saint Jean* d'Alvise, qui nous semblaient jadis justifier l'attribution du *Saint Jean-Baptiste* de la Carità à ce peintre, sont des ouvrages exécutés près de vingt ans plus tard et sans doute influencés par Bellini. Le *Saint Antoine* est au niveau des meilleurs Bellini; je ne connais pas de Vivarini qui atteigne à cette grandeur.

L'autre *Saint Jean-Baptiste* de cette série, maintenant encadré avec le *Saint Sébastien* et le *Saint Antoine abbé*, est, comme je l'ai déjà dit, *donatellesque*; or, Bellini subit fortement l'empreinte du génie de Donatello, alors que les Vivarini, par le fait même de leur infériorité intellectuelle, y échappèrent. Le génie parle au génie et ne dit rien à la médiocrité. Voyez le *Saint Jean* d'Alvise dans le polyptyque de Monte Fiorentino¹, peint quelques années après celui que nous étudions. La figure d'Alvise est anguleuse, *squarcionesque*, un peu ridicule dans son attitude forcée. Peut-être connaissait-il le *Saint Jean* de Bellini : voilà tout ce qu'il en a su tirer. Pour préciser, je trouve que le nez du Baptiste de Bellini ressemble à celui du Christ dans la *Transfiguration* Correr et plus encore à celui du Christ mort (tableau d'atelier) au Musée Poldi-Pezzoli. La main droite est typique et rappelle celle de la figure mentionnée à l'instant, celle de la *Pietà* Correr, ou même des œuvres plus tardives, comme la *Pietà* de Bellini à Berlin. Les jambes sont dessinées et modelées comme celles du Christ dans l'admirable tableau d'atelier de Pesaro qui représente la Crucifixion.

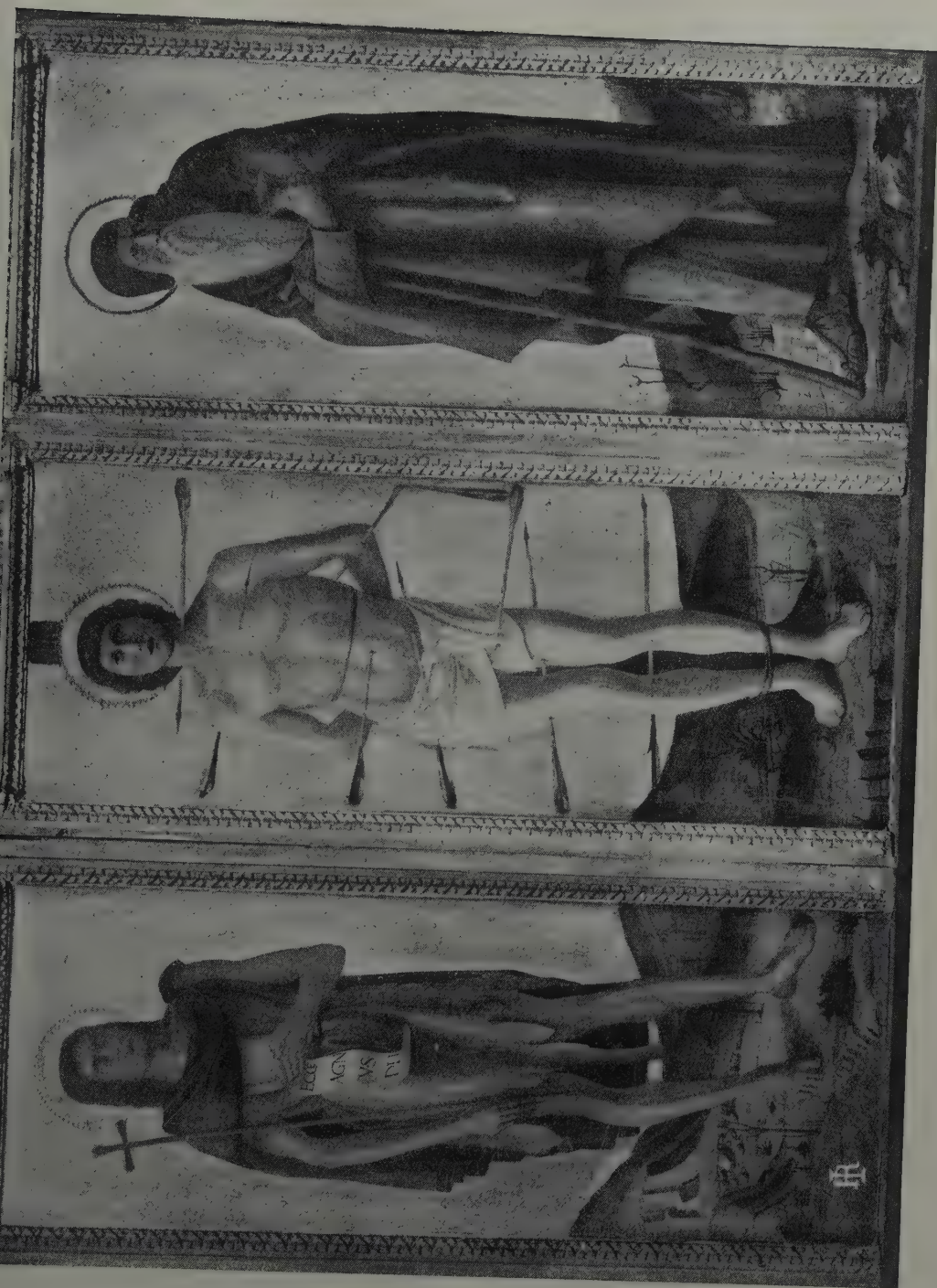
La *Nativité* du triptyque n'est pas plus vivarinesque que le reste; l'ovale de la Madone, bien qu'un peu lourd, a été dessiné par la même main que celui de saint Laurent. Son fichu et sa main se retrouvent dans la *Madone* Frizzoni; saint Joseph a les mêmes doigts allongés qu'on voit dans la *Madone* Johnson. Les plis des draperies aussi sont tout à fait bellinesques.

Dans le reste du triptyque, trop repeint pour qu'il soit utile de l'étudier, je signale encore la silhouette de saint Théodore, qui est très analogue à celle d'un saint militaire de la prédelle du *Couronnement* de Pesaro.

*
* *

J'estime désormais que les quatre triptyques sont des créations du cerveau de Bellini, sans chercher le nom de l'auxiliaire — ou

1. Publié dans mon *Lotto* et dans l'édition de Cavalcaselle par Borenius (*History of painting in North Italy*).



SAINT JEAN-BAPTISTE, SAINT SÉBASTIEN ET SAINT ANTOINE ABBÉ, ATELIER DE GIOVANNI BELLINI
 (Académie des Beaux-Arts, Venise.)

peut-être *des* auxiliaires — auxquels on en doit l'exécution. Ce résultat ne me paraît pas si mince qu'on le pourrait croire. Un tableau bien attribué est un tableau vu par l'esprit dans la lumière qui lui convient; une attribution fausse obscurcit l'œuvre ou l'éclaire à contre-jour. Une fois associés au grand nom de Bellini, ces panneaux prennent à nos yeux une tout autre signification. Ils ne deviennent pas assurément plus beaux, mais se comprennent mieux, par le seul fait qu'ils s'intègrent dans une série et qu'on en peut fixer la date : nous savons qu'ils étaient achevés le 2 août 1471.

Suivant Zanetti, la *Pietà* du palais des Doges, œuvre défigurée mais encore sublime, portait la date de 1472. Plusieurs critiques et moi-même avons considéré cette date comme impossible; mais la lunette Correr (*Trinité*), où les saints ressemblent tant à ceux de la *Pietà*, m'incline à croire maintenant que Zanetti a bien lu.

A vrai dire, la chronologie des premières œuvres de Bellini est encore à établir. Quelques-unes doivent appartenir à sa première jeunesse, d'autres aux abords de sa maturité. Nous avons une tendance instinctive, quand on parle de la *première manière* d'un artiste, à en restreindre le plus possible la durée; il faut savoir réagir contre cette tendance. Les *Madones* Davis, Trivulce, Frizzoni, Crespi¹, de Rieti², sont toutes de la première manière de Bellini, mais de dates assez différentes. Le tableau Crespi et le tableau Trivulce sont probablement postérieurs, et même la *Madone* Frizzoni semble plus près de la fin que du début de la période considérée.

Bellini fut toujours un grand artiste, mais il ne fut pas un artiste précoce. Il resta archaïque jusqu'au milieu de sa vie. Le développement de son génie fut irrégulier; dans la pénurie de nos informations, il est encore difficile à suivre. Son père Jacopo, son beau-frère Mantegna, les œuvres de Donatello lui fournirent des éléments d'une assimilation lente et difficile. Mais tout à coup, peu après 1470, alors qu'il avait dépassé la quarantaine, on le voit faire un bond en avant qui, en moins de dix années, le conduisit des triptyques de 1471 et de la *Pietà* de 1472 (au palais des Doges) jusqu'à une œuvre aussi glorieuse, fruit déjà mûr de la Renaissance, que le tableau d'autel de San Giobbe, le premier des grands chefs-d'œuvre auxquels puisse s'appliquer, comme un éloge, l'épithète de *vénitien*. Dans les années qui suivirent 1472, il ne créa pas seulement des œuvres admirables comme le *Couronnement* de Pesaro, la *Transfiguration* de

1. Autrefois dans cette collection à Milan.

2. Récemment découverte.

Naples, la *Résurrection* de Berlin, le tableau d'autel (aujourd'hui détruit) de San Giovanni e Paolo, sans compter tout une série de *Madones*, mais il cessa d'être, comme tous ses contemporains, un dessinateur qui coloriait, pour devenir le premier en date des vrais peintres. Peut-être la tradition a-t-elle après tout raison; peut-être le séjour d'Antonello à Venise en 1475-1476 fut-il une des causes, mais non certes la cause déterminante et essentielle, de cette tardive et rapide évolution.

*
* *

En parlant de la *Madone* Correr, j'ai supposé que l'artiste qui l'exécuta peut avoir peint aussi la *Madone* de Berlin (n° 1177), copie d'école d'une version plus ancienne et aujourd'hui perdue d'un original qui est à Vérone. Même si ce tableau était un original, ce que je ne puis admettre, cela viendrait encore confirmer mon sentiment que la *Madone* de Vérone, si proche parente de celle du Musée Correr, doit appartenir à peu près à la même époque. Cela est important, car cette *Madone* de Vérone est inséparable d'un groupe de *Vierges* caractérisées soit par une draperie classique (*Madones* de Brera, de Turin, de Bergame, de Rovigo; *Madone* de Vérone avec l'Enfant endormi, *Madone* de l'Académie de Venise avec l'Enfant bénissant), soit par l'attitude de la Vierge embrassant l'Enfant des deux mains en le tenant dans ses bras (tableau d'atelier de S. Maria dell' Orto et panneau de Rovigo). Comme ce groupe de *Madones* a toujours formé une sorte de pont entre les premières œuvres de Bellini et celles de sa maturité, il est essentiel pour nous de savoir exactement à quelle date il le faut placer. La relation où est



LA NATIVITÉ,
ATELIER DE GIOVANNI BELLINI
(Académie des Beaux-Arts, Venise.)

ce groupe avec la *Madone* Correr de 1471 vient à l'appui d'autres considérations pour établir que certains exemplaires de la série en question remontent à 1470. Les progrès constatés des uns aux autres permettent de penser que telle *Madone*, celle de Rovigo par exemple, peut avoir été peinte en 1475 seulement. Cette *Madone*, à son tour, est inséparable de celle du musée de New-York et du pendant de celle-ci à l'Académie de Venise où, comme l'a montré M. Roger Fry, l'Enfant écoute les chants d'un chœur de chérubins. Ces deux dernières *Madones* et celles qui s'en rapprochent par le style doivent avoir précédé de bien peu la pleine maturité de Bellini, telle qu'elle se manifeste dans le tableau d'autel de San Giobbe.

Je voudrais, avant de terminer, noter que la *Madone* de Brera offre sur les genoux des plis identiques à ceux de la draperie du Christ dans le *Couronnement* de Pesaro. Par ce motif et d'autres, ces deux œuvres doivent être contemporaines; or, comme la *Madone* de Brera appartient à la seconde partie du groupe, elle peut bien être de 1474, ce qui serait aussi la date du *Couronnement*.

Des considérations analogues — par exemple la ressemblance étroite de l'Enfant dans la *Madone* de Brera avec l'ange à gauche dans la *Pietà* de la collection Mond — autorisent à placer cette dernière peinture à la même date. La *Pietà* de Rimini est un peu postérieure et le *Christ mort soutenu par deux anges*, à Berlin, doit être d'une époque intermédiaire. Le dessin de Venise pour une *Pietà* peut être légèrement antérieur à ces œuvres. Le traitement des cheveux dans cette esquisse ressemble singulièrement à celui des cheveux du Baptiste, tourné vers la droite dans les triptyques qui font le sujet de cet article; j'ai déjà remarqué que les mains ressemblent à celles du tableau Correr.

Ainsi, grâce à ces triptyques, il nous a paru possible de préciser un peu les dates de certaines œuvres de la jeunesse de Bellini, confirmant ainsi les opinions auxquelles sont arrivés, par d'autres considérations, quelques critiques attentifs et sagaces, en particulier le Dr Gronau, dans son admirable petit volume sur les Bellini.

PIERRE LE GROS II

ET LES SCULPTEURS FRANÇAIS A ROME

VERS LA FIN DU XVII^e SIÈCLE



QUAND le Bernin succombe en 1680, la sculpture romaine perd son chef; Antonio Raggi et Ercole Ferrata disparaurent six ans plus tard et, pour les remplacer, il ne restait plus que Domenico Guidi, Angelo de Rossi et le jeune Camillo Rusconi.

Vers la même époque, les élèves de l'Académie de France à Rome étaient délaissés par le gouvernement français, qui avait mieux à faire que de commander des œuvres d'art. De là vient que les sculpteurs les plus habiles d'alors cherchent et reçoivent des commandes italiennes. Il n'en allait pas ainsi auparavant, car, jusqu'à cette époque (1690-1695 environ), les pensionnaires se trouvaient exclusivement occupés par leurs travaux destinés à la France; de plus, il leur était défendu de travailler pour tout autre que pour « le Roi ».

Entre 1695 à 1715 environ, trois Français surtout voient leurs travaux particulièrement recherchés. Entre ces artistes, Pierre Le Gros II est assurément le mieux doué. C'est un vrai grand sculpteur, sinon un homme de génie. Avec lui se pose franchement la question de l'influence italienne ou, pour mieux dire, de l'action exercée par le Bernin et son école sur la sculpture française du XVIII^e siècle. Il est exact que cette influence apparaît déjà dans des œuvres antérieures, même au Val-de-Grâce chez les Anguier, mais, avant Le Gros, on n'en trouve que des exemples isolés.

Des deux autres sculpteurs, gens intéressants cependant, l'aîné,

Jean-Baptiste Théodon apparaît comme un homme bizarre. Les difficultés entre lui et La Teulière remplissent mainte page dans la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtimens*. Né en 1646, il fut envoyé en 1676 comme pensionnaire du Roi à l'Académie où il resta jusqu'en 1690, c'est-à-dire jusqu'à l'âge de 44 ans. D'après le directeur, les causes de son départ furent sa paresse, ses mœurs et son caractère. La Teulière l'accusa même d'avoir tenté de l'empoisonner. Il y a encore



L'AUTEL DE SAINT IGNACE
PAR LE P. ANDREA POZZO
(Église du Gesù, Rome.)

un passage fort curieux, au cours d'une lettre du directeur, date du 4 septembre 1691, où il est question d'un prétendu voyage de Théodon à Malte; on y lit ceci : « Dans le même temps qu'il en fit répandre le bruit (du voyage) il avait fait prier un religieux de ma connaissance d'être son directeur, disant se vouloir retirer dans un ermitage, et, d'un autre côté, il négociait un mariage à Rome, sans nul dessein, apparemment, de faire ni l'un ni l'autre ». Notre artiste n'en était pas moins protégé par le cardinal d'Estrées, peut-être parce que le cardinal n'ai-

mait pas beaucoup La Teulière. En tout cas, c'est grâce au prélat que Théodon reçut en 1692 la permission de travailler à l'« hostelier » du Bernin qui était libre à ce moment-là.

La même année, il reçut sa première commande à Rome. Il s'agissait de faire, pour la chapelle des fonts baptismaux à Saint-Pierre, un groupe assez considérable qui devait, d'après La Teulière, se composer de sept figures : les trois principales représentant le Christ, saint-Jean-Baptiste et un ange furent données à Domenico Guidi; l'exécution des statues figurant les quatre Vertus cardinales se vit confiée à Théodon. Malheureusement la décoration de la chapelle des fonts baptismaux ne fut pas menée à bonne fin. La Teulière,

écrit le 14 septembre 1694 : « Je ne dois pas compter (parmi les œuvres de Théodon) la figure de terre qu'il avait faite pour la chapelle du Baptême de Saint-Pierre, parce qu'elle ne se fera point de marbre. »



LA RELIGION FOULANT AUX PIEDS L'HÉRÉSIE, PAR PIERRE LE GROS
(DÉTAIL DE L'AUTEL DE SAINT IGNACE)

(Église du Gesù, Rome.)

Après ce malheureux projet, Théodon n'entreprit aucun ouvrage jusqu'en 1694, date à laquelle, il fut chargé d'exécuter, pour l'hospice des Vagabonds de Saint-Jean-de-Latran, un des cinq médaillons représentant le Christ bénissant. Il est intéressant de constater que c'est au modèle de ce bas-relief que Robert Le Lorrain travailla lors du séjour

qu'il fit durant quelques semaines chez Théodon. La Teulière rapporte que Le Lorrain après son départ de l'Académie, voulait bien rester en Italie; au mois de juillet, il avait même pris des engagements auprès du duc de Matalone pour s'en aller à Naples, où demeurerait ce seigneur; mais ces projets n'aboutirent pas, et au mois d'août on le trouve travaillant chez Théodon, où il demeura jusqu'à la fin du mois suivant où il dut, sur l'avis de son père, retourner en France.

La troisième œuvre de Théodon le fait voir collaborant à la décoration de la chapelle de Saint-Ignace (à l'église du Gesù); la décoration avait été entreprise sous la conduite du P. Pozzo; elle fut réalisée en grande partie des sculpteurs français.

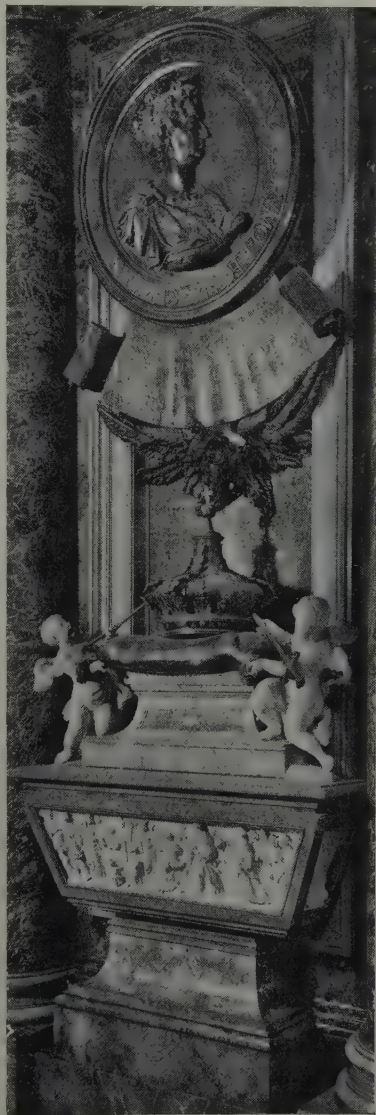
Cette œuvre, qui, avec la chapelle de Saint-Louis à l'église de Saint-Ignace, constitue l'ensemble le plus considérable entrepris à Rome, vers la fin du XVII^e siècle, est d'une incomparable richesse. La Teulière écrivait le 25 octobre 1695 : « L'on ne parle pas moins de cent mille écus pour l'achever ». Vingt jours plus tard, le même La Teulière écrit que, dans un concours pour les deux groupes qui devaient être placés de chaque côté de l'autel, le modèle de Pierre Le Gros a été le plus généralement apprécié, « tout le monde en ignorant l'auteur, la plupart croyant que c'était un sculpteur génois ». Théodon avait envoyé deux modèles : le premier fut refusé; pour le second on jugea qu'il devait « être réformé ». A propos du modèle de Le Gros, La Teulière continue de la sorte : « Celui du S^r Le Gros a été trouvé le mieux disposé d'abord, le mieux entendu, en un mot, le meilleur, et je ne ferai pas un mystère pour vous dire encore que je suis persuadé que le jugement du plus grand nombre est fort équitable ».

Théodon fut chargé d'exécuter le groupe qui se trouve à gauche de l'autel, probablement d'après le deuxième modèle « réformé ». Il sculpta aussi (entre 1695 et 1696) le modèle de deux anges. De Le Gros sont le groupe à droite et le groupe en argent de saint Ignace et de trois anges qui se trouvaient autrefois à l'autel. Ce n'est pas tout. Dans la même lettre à Villacerf, La Teulière ajoute : « Vous ne serez pas fâché, Monsieur, d'apprendre que le S^r Frémin, disciple de M. Girardon, a aussi sa part pour orner la chapelle de Saint-Ignace. Le Père Pozzo ayant vu ce qu'il fait, lui a ordonné le modèle d'un bas-relief d'environ trois pieds de haut pour être jetté en bronze ou en argent et, pour cela, ce Père lui a donné le sujet peint à l'huile de sa façon, lui laissant néanmoins la liberté de changer ce qu'il jugera pour le mieux ». Ce bas-relief était un des sept qui sont encas-

trés au soubassement de l'autel. Frémin en exécuta aussi un autre.

Revenons maintenant à Théodon. Si l'on examine son groupe, qui représente *La Foi foudroyant l'Idolâtrie*, les caractéristiques de son art ont tôt fait de se dégager. Le groupe est assez bien équilibré, les types majestueux, mais le style reste froid, et les draperies rigides. Il lui manque le mouvement qui anime les œuvres italiennes, de l'époque. Il ne faut pas oublier que Théodon était, et par sa naissance et par son éducation, un sculpteur français du plein xvii^e siècle, de vingt ans plus âgé que Pierre Le Gros; on comprend sans peine pourquoi les Pères jésuites ont préféré le groupe de ce dernier : bien que représentant presque le même sujet, *La Religion foulant aux pieds l'Hérésie*, il laisse déjà paraître un génie souple et gracieux. Les deux groupes mettent en présence deux arts, ou plutôt deux styles, qui sont tout à fait opposés.

En 1703, Théodon fut chargé de sculpter, pour la nef de Saint-Jean-de-Latran, la statue de saint Pierre. La série des *Apôtres* qu'on voit dans cette église constitue un des ensembles les plus considérables exécutés à Rome pendant le premier quart du xviii^e siècle. Deux de ces statues sont dues à Pierre Monnot, deux à Pierre le Gros, et quatre à Camillo Rusconi; mais, en ce qui concerne le style et la conception, il est impossible de distinguer une statue de l'autre. Ces vieillards drapés sont d'un type banal, imité partout, même en Belgique; n'y cherchons pas l'ombre d'une affirmation personnelle.



MONUMENT FUNÉRAIRE
DE MARIE-CHRISTINE DE SUÈDE
PAR FONTANA, THÉODON ET L. OTTONE
(Basilique de Saint-Pierre, Rome.)

Vers la même année, Théodon collabora au tombeau de Marie-Christine de Suède qui se trouve à Saint-Pierre. Les bas-reliefs qui décorent le sarcophage et qui représentent un épisode de la vie de la reine, est de sa main ; il offre un contraste des plus singuliers avec les productions italiennes de la même technique et de la même époque. Théodon n'emploie que deux ou trois plans ; les figures sont d'une lourdeur extraordinaire et dénotent l'imitation de l'art antique ; chez les Italiens, au contraire, le bas-relief pittoresque apparaît tel que l'ont compris les successeurs de l'Algarde. Mis à part Pierre Le Gros qui pousse (dans sa fameuse *Ascension de saint Louis de Gonzague*) les principes italiens jusqu'à leurs dernières limites, il semble bien que les sculpteurs français ne goûtaient guère ce genre. Au xvii^e siècle, Puget seul se dérobe à la règle, grâce peut-être à son séjour de neuf ans à Gênes ; au xviii^e siècle, les autels de Versailles sont presque seuls à fournir l'exemple d'une semblable exception. Il ne s'attache qu'une importance secondaire aux autres œuvres que Théodon exécuta à Rome : ce sont une statue de sainte et un bas-relief destiné à l'oratoire du Mont-de-Piété.

En 1705, le voici appelé en France, où son talent se dépensa à Marly, à Versailles et aux Invalides jusqu'à l'heure de sa mort, survenue en 1713. Brouillé avec Louvois, il n'en resta pas moins en bons termes avec Mansart. Au mois de septembre 1700, le surintendant écrit à Houasse. « J'oubliais de vous dire que si le Sr Théodon veut revenir en France je lui donnerai un logement aux Gobelins et de l'ouvrage lorsqu'il y aura quelque chose à faire. » Et la réponse du directeur porte que Théodon accepta avec joie la proposition : « Il va se disposer à partir incessamment pour aller jouir de cet avantage. » Cependant son départ n'eut pas lieu avant cinq années.

Pour la valeur artistique des travaux exécutés par Théodon à Rome, ils sont, en somme, tout à fait secondaires ; plus d'une fois on a peine à les distinguer des ouvrages des autres sculpteurs contemporains et surtout de Pierre Monnot.

Monnot n'était plus élève quand il alla à Rome en 1687. Né en 1657 à Besançon d'un père sculpteur, il avait travaillé d'abord à Dijon, puis à Paris. Un an après son arrivée à Rome, il ouvrit un atelier où il avait plusieurs élèves.

D'après M. Castan¹, les premières œuvres de Monnot à Rome sont les deux bas-reliefs qui se trouvent dans la chapelle située en face de la

1. *Le sculpteur Pierre Monnot* (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1887).

fameuse *Sainte Thérèse* du Bernin à l'église de Sainte-Marie de la Victoire. Ces bas-reliefs portent la date de 1695, mais ils furent commencés probablement vers 1690. Ils représentent l'*Adoration des Mages* et la *Fuite en Égypte* et sont placés sur les parois à droite et à



MONUMENT FUNÉRAIRE D'INNOCENT XI, PAR PIERRE MONNOT

D'APRÈS LES DESSINS DE CARLO MARATTA

(Basilique de Saint-Pierre, Rome.)

gauche du bas-relief de Domenico Guidi qui sert de tableau d'autel. Dans ces œuvres, Monnot a essayé de faire des bas-reliefs pittoresques à plusieurs plans, et il échoua complètement : surtout dans la *Fuite en Égypte* les personnages — et ils ne sont pas nombreux — sont entassés les uns sur les autres. Les types sont banals et les proportions lourdes. Quant à l'expression, il est très difficile de partager l'avis de

M. Henry Jouin, écrivant dans son carnet de voyage en 1882, qu'il n'est « rien de plus attendri que la scène racontée sur le marbre par l'artiste franc-comtois ».

En 1693, Monnot fut aussi chargé de sculpter pour la fameuse chapelle de saint Ignace, un bas-relief représentant *Saint Ignace délivrant des prisonniers*, qui fut fondu par Thomas Germain, et les

deux anges qui soutiennent le monogramme du Christ.

L'année suivante, il termine le buste du prince Livio Odescalchi et des bas-reliefs pour le palais de ce dernier; ce fut grâce à ce prince qu'il reçut en 1697 la commande de son œuvre capitale à Rome : le tombeau du pape Innocent XI, à Saint-Pierre.

Cette œuvre, probablement exécutée d'après les dessins du peintre Carlo Maratta, est l'une des plus remarquables dans la série des monuments pontificaux érigés après le Bernin. On y reconnaît une formule funéraire identique à celle qu'employèrent tous les sculpteurs du XVIII^e siècle : c'est-à-dire la statue du pape bénissant, assis sur un assez haut piédestal, et deux figures allégoriques placées au sous-bassement. Cette formule, qui



L'APÔTRE SAINT PIERRE
PAR THÉODON ET PIERRE MONNOT
(Basilique de Saint-Jean-de-Latran, Rome.)

a son origine dans le tombeau de Paul III par Jacopo della Porta, fut imitée par le Berlin dans le grand mausolée d'Urbain VIII et par l'Algarde dans celui de Léon XI. La composition de Monnot est assez majestueuse; la statue de la Valeur n'est pas dépourvue d'une certaine force, et la statue du pape, en particulier, se recommande d'une très bonne technique.

Le tombeau d'Innocent XI fut suivi, en 1699, de la statue funéraire du cardinal Savo Millino érigée à l'église de Sainte-Marie-du-Peuple.

Monnot n'y pouvait pas créer une œuvre originale ou indépendante, car la chapelle avait déjà reçu sa forme définitive; on ne lui demandait qu'un tombeau dont la composition fût semblable à celle d'un autre monument adossé au mur de l'ouest et représentant un prélat de la même famille. La statue en marbre blanc du cardinal, que le sculpteur a représenté à mi-corps et de face avec la barrette cardinalice dans la main droite et un livre dans la main gauche, est logée dans une niche de marbres jaune, gris et blanc au-dessus de laquelle se voient les armes du défunt; de chaque côté de l'encadrement ont été ajoutés un buste d'homme et une figure allégorique de femme. L'effet de l'ensemble est ainsi tout à fait gâté; pourtant la statue funéraire reste une effigie réaliste et mouvementée.

Les dernières œuvres de Monnot à Rome semblent avoir été deux statues d'Apôtres : le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* pour Saint-Jean-de-Latran, dont l'un avait été déjà commencé par Théodon. En 1712, Monnot fut appelé à Cassel auprès du landgrave Charles de Hesse pour lequel il créa, en imitation de Versailles, le célèbre *Marmorbad*.



L'APÔTRE SAINT THOMAS
PAR PIERRE LE GROS

(Basilique de Saint-Jean-de-Latran, Rome.)

Après ces deux artistes, qui ne sont pas, il faut l'avouer, de premier ordre, et qu'on ne saurait juger en toute équité si l'on n'étudie l'un à Versailles, à Marly ou à Paris, l'autre à Cassel et à Stanford, vient Pierre Le Gros¹; il ne suffit pas de dire à son sujet qu'il travailla surtout pour Rome; ce fut un sculpteur de grand talent, presque de génie. Avec Camillo

1. Sur Pierre Le Gros, cf. Pascoli, *Vite degli scultori*, Roma, 1730, in-8; et A. Castan, *Le Sculpteur Pierre Le Gros II et le mausolée de la maison de Bouillon* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1891).

Rusconi, il représente le mieux l'idéal de l'art italien de son temps.

Né en 1666, il fut envoyé en 1691 à l'Académie, où il resta quatre ans. La Teulière en fait toujours l'éloge. Il était un élève exemplaire. En 1695 on lui demande le fameux groupe de la Religion pour la chapelle de Saint-Ignace. Le 15 novembre, La Teulière écrit :

« Il [Le Gros] m'apprit par occasion qu'il s'était engagé à faire un groupe de quatre figures pour les Pères Jésuites et me fit voir l'ordre qu'il avait d'aller recevoir le premier paiement. » Quoique Louvois se prétendit fâché de ce que Le Gros eût accepté une commande sans y avoir été officiellement autorisé, il était, en réalité, fier du succès de l'artiste. Et ce succès est facile à comprendre quand on compare le groupe de Le Gros avec celui de Théodon.

Cet ouvrage plut tellement aux jésuites qu'ils commandèrent à Le Gros le groupe d'argent de saint Ignace et de trois anges qu'on voyait autrefois à l'autel et qui fut détruit lors de l'occupation de Rome par les Français sous le Directoire. Le groupe actuel ne vaut pas grand'chose et ne rappelle



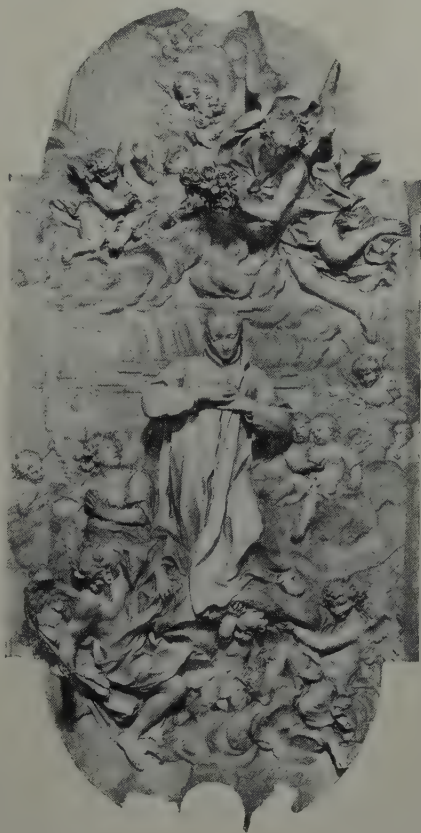
L'AUTEL DE SAINT LOUIS DE GONZAGUE
PAR PIERRE LE GROS
(Église Saint-Ignace, Rome.)

en aucune manière l'invention de notre sculpteur. On attribue aussi à Le Gros une autre statue d'argent : celle de *Saint Félicien* à la cathédrale de Foligno ; l'attribution reste douteuse, bien que l'œuvre ait été inspirée par le P. Pozzo.

Le succès de ses travaux à l'église du Gesù valut à Le Gros la commande du bas-relief de *Saint Louis de Gonzague dans la gloire* dans la chapelle du saint à l'église Saint-Ignace. Pour cette œuvre, il travailla sous la même direction qu'au Gesù. La date exacte n'en est pas connue ; elle doit se placer entre les années 1697 et 1703, date du séjour à Rome de Guillaume Coustou qui collabora à ce bas-relief.

Il faut voir en cet ouvrage la production la plus significative de Le Gros. Il y pousse jusqu'à ses conséquences extrêmes le principe du bas-relief pittoresque. Comparez-le, par exemple, au *Ravissement de saint François* exécuté en 1636 par le Bernin pour la chapelle Raimondi de l'église Saint-Pierre in Montorio. L'œuvre de Le Gros est, au point de vue de la multiplication des plans et des personnages, un véritable tour de force. Chez le Bernin, au contraire, trois ou quatre personnages forment un groupe très calme. D'autre part, tandis que le Bernin nous donne une étude de l'extase religieuse, Le Gros néglige tout à fait le côté psychologique de son sujet ; dans sa conception nous ne voyons qu'un jeune homme mièvre montant au ciel, entouré d'anges jolis, qui annoncent déjà les Amours potelés du XVIII^e siècle.

Cette indifférence en ce qui concerne l'expression des émotions et ce manque de sérieux se rencontrent également dans une autre œuvre de Le Gros : la statue du jeune saint Stanislas Kostka dans la chapelle du couvent de Saint-André-du-Quirinal. L'artiste représente le saint mourant et étendu sur un lit. C'est tout à fait la



SAINT LOUIS DE GONZAGUE DANS LA GLOIRE
PAR PIERRE LE GROS
(Église Saint-Ignace, Rome.)

même idée et la même composition que celles utilisées par le Bernin en 1675 dans sa *Bienheureuse Louise Albertoni* ; mais rien de plus faible que l'expression de la tête du saint. L'emploi de la polychromie est poussé très loin : les chairs et les coussins du lit sont de marbre blancs, les vêtements de marbre noir, et le lit de marbre jaune et de rouge. Dans sa *Storia della scoltura in Italia* (t. VI, p. 296), Cicognara, qui était un classique très sévère, loue la polychromie de cette statue, en s'appuyant sur Quatremère de Quincy.

Mais, si la statue de saint Stanislas est médiocre au point de vue de l'expression, il n'en est pas de même quand il s'agit d'une sainte, comme on le voit dans la *Sainte Thérèse* de la cathédrale de Turin. Le Gros a choisi le moment où la sainte ouvre ses vêtements pour découvrir son cœur à Dieu, et Lalande a parfaitement raison quand il dit (tome I, p. 143-146) : « On peut la comparer, par la manière tendre dont elle exprime l'amour divin, à celle du Bernin qui est à Rome dans l'église de la Victoire. » En effet, c'est le Bernin avec quelque chose de plus mièvre et de plus délicat encore.

Dans le tombeau du cardinal Jérôme Casanata (vers 1708) qui se trouve à Saint-Jean-de-Latran, Le Gros s'élève au chef-d'œuvre. De même que l'obligation fut imposée au Bernin de loger le tombeau d'Alexandre VII au-dessus d'une porte, de même notre sculpteur avait reçu mission de placer le mausolée du cardinal au-dessous d'une fenêtre ronde; il s'est tiré à merveille de cette difficulté. Le prélat repose à demi couché sur un sarcophage de marbre vert, les mains jointes, le coude droit appuyé sur un coussin et un livre. Malheureusement, le sarcophage qui porte l'inscription est complètement caché par un confessionnal. Derrière la statue funéraire, trois anges soulèvent un grand rideau de marbre rouge, qui suit avec grâce la courbe de la fenêtre. Par le réalisme délicat et la beauté de l'exécution, la statue du cardinal est, sans contredit, une œuvre de tout premier ordre, même dans l'histoire de la statuaire française.

Le mausolée du pape Grégoire XV, dans la chapelle du transept occidental à l'église Saint-Ignace, est la conception la plus originale qu'on rencontre dans la sculpture funéraire en Italie après le Bernin.

D'après une inscription qui se trouve sur la paroi à droite de l'entrée de la chapelle Ludovisi, c'est Constantia Ludovisi qui fit commencer l'œuvre en 1697. Mais il est bien probable que cette date se rapporte plutôt à la décoration architecturale de la chapelle qu'au tombeau. D'après M. Castan, Pierre Monnot travaillait aux deux Renommées en 1710.

En une pareille occurrence, il ne s'agissait pas de remplir une niche de taille moyenne, comme l'obligation en avait été imposée à Monnot à Saint-Pierre, mais il fallait un décor grandiose pour une chapelle funéraire. Et Le Gros, ou peut-être le P. Pozzo, — car il est bien possible que ce dernier fût pour quelque chose dans le décor de la chapelle Ludovisi — n'a pas conçu la chapelle funéraire comme elle l'était en Italie aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, où l'on voit des tombeaux de famille adossés aux parois à droite et à gauche de l'autel.



SAINT STANISLAS KOTSKA, PAR PIERRE LE GROS
(Église Saint-André-du-Quirinal, Rome.)

Ici, les tombeaux de famille disparaissent, et le tombeau du pape remplace l'autel, qui disparaît également. Dans le tombeau, nous avons toujours la formule du Bernin, c'est à dire la statue assise du pape bénissant et les deux Vertus du soubassement; mais, à côté de ces éléments, Le Gros ajoute le baldaquin, le grand rideau de marbre rouge, les deux Renommées, et les deux petits génies qui soutiennent le médaillon du cardinal Ludovisi. C'est un très grand décor, qui sert à la fois de tombeau et d'autel.

Les statues en plâtre représentant les quatre Vertus cardinales, qui se trouvent aux quatre niches de la chapelle, sont de Camillo Rusconi et rappellent fort le style de Le Gros, qui en dirigea probablement l'exécution. Elles prolongent dans la chapelle elle-même l'idée du tombeau. Plus tard, Alexandre Galilée imita ces quatre Vertus lorsqu'il décora la chapelle Corsini (1732-1735) à Saint-Jean-de-Latran.

On attribue¹ également à Le Gros le tombeau du cardinal Aldobrandini qui se trouve à l'église Saint-Pierre-ès-Liens. Mais, tout curieux qu'il est, il n'offre pas beaucoup d'intérêt au point de vue de la sculpture monumentale.

C'est, selon toute apparence, de 1710 que date la décoration de la chapelle Antomaro, qui s'ouvre sur le transept de gauche à l'église Saint-Jérôme-de-la-Charité, église aujourd'hui complètement ignorée, qui se trouve tout près du palais Farnèse. D'après Titi, elle fut dessinée par l'architecte Juvara en 1710. C'est une chapelle à coupole qui se divise en huit parties égales, quatre en blanc et quatre en or. Les quatre parties en blanc sont ornées de bas-reliefs délicats, œuvres de Le Gros. Malheureusement on n'en peut guère distinguer les sujets, à cause de l'ombre dans laquelle est plongée la chapelle. Le tout forme un ensemble charmant; les tons blanc et or semblent annoncer le décor du style Louis XV.

En 1713, Le Gros fit deux statues d'Apôtres pour la série de Saint-Jean-de-Latran : *Saint Thomas* et *Saint Barthélemy*. Dans une lettre, du 29 juillet, au surintendant des Bâtiments, Poerson écrit : « Le Gros, de l'aveu des Italiens, le plus habile sculpteur qui soit dans l'Italie, a fait deux [statues] l'une pour le roi de Portugal et l'autre pour le cardinal Corsini. On propose qu'il fait le dernier (*sic*). » Ces deux statues ressemblent tout à fait aux autres de la série. Ce n'est pas là qu'il faut chercher le vrai Le Gros. Ces deux Apôtres sont les

1. Lalande, *Voyage d'un Français en Italie*; Paris, éd. de 1786, t. IV, p. 256.

dernières œuvres de Le Gros à Rome, où il resta, sauf les deux années passées à Paris (1713 à 1715), jusqu'à sa mort, survenue en 1719.

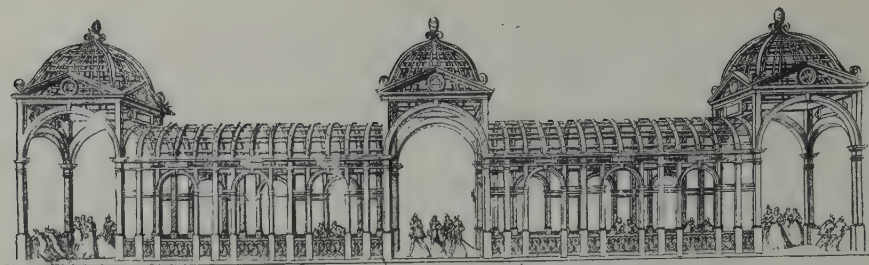
Notre sculpteur était fort apprécié par ses contemporains. Pascoli le juge digne d'être compris dans ses *Vies des sculpteurs italiens*; Poerson, écrivant à d'Antin le 23 juillet 1715, pendant le séjour de Le Gros à Paris, dit que Monnot est parti pour Cassel « de sorte qu'il ne reste quasi plus à Rome que le Sieur Camillo Rusconi qui triomphe de l'absence de M. Le Gros. » Plus tard Cicognara lui donnera une place assez considérable dans son *Histoire de la sculpture italienne*.

En effet, avec Camillo Rusconi, Le Gros était assurément le meilleur sculpteur en Italie à cette époque. Mais il est fort supérieur à Rusconi, qui, quoique charmant dans ses stucs, devient froid et étriqué quand il travaille le marbre. Chez Le Gros, au contraire, nous voyons se continuer la technique du Bernin. Mais, en laissant de côté la valeur artistique de notre sculpteur, — et elle est assurément très grande, — il y aurait une étude à faire sur l'influence qu'il exerça non seulement sur les artistes italiens, cela va sans dire — il inspire, par exemple, le charmant maître qu'est Filippo della Valle — mais encore dans sa patrie même, où ses types délicats et mondains font de lui un des précurseurs de la sculpture française du XVIII^e siècle.



MONUMENT FUNÉRAIRE DU PAPE GRÉGOIRE XV
PAR PIERRE LE GROS
(Église Saint-Ignace, Rome.)

FLORENCE INGERSOLL SMOUSE



BERCEAU DE TREILLAGE A MONTARGIS
(Extrait d'Androuet Du Cerceau, « Les plus excellens bastimens de France ».)

L'ÉVOLUTION DU JARDIN

LE troisième centenaire du jardinier de Louis XIV a fourni prétexte à quelques amateurs de manifester à Bagatelle leur admiration pour l'œuvre de Le Nôtre, leur culte de châtelains pour ces « jardins de l'intelligence » où se complut un siècle d'autorité. A ces champions du grand goût, heureusement secondés par les peintres très modernes qui ont traduit les saisons et les heures du Versailles contemporain, des auxiliaires ont apporté le renfort des vieux plans, des estampes, des tableaux et des tapisseries. Le pavillon de Marsan, un voisin, et l'hôtel Saint-Fargeau, peuplant de documents leurs vitrines, ont donné à l'historien d'art la vision du passé, au curieux, au Parisien, les éléments nécessaires de comparaison avec le dehors et avec notre époque. Succédant aux timides essais du Musée Galliera, aux tentatives plus hardies du Grand Palais, l'exposition, ainsi complétée, de Bagatelle veut rouvrir la voie à un style longtemps désuet, et prétend appliquer à nos usages la conception de l'âge classique. Un coup d'œil en arrière s'impose. Quel enseignement se dégage du passé ? A quelles tendances paraît obéir notre temps ? Quel avenir peut espérer l'art du jardin, si propre à refléter les mœurs, les goûts, les aspirations d'une société ?

I

Si plusieurs religions promettent aux élus des paradis enchanteurs, si la Bible fait vivre le premier homme dans l'Éden d'où



UN JARDIN FRANÇAIS AU XV^e SIÈCLE

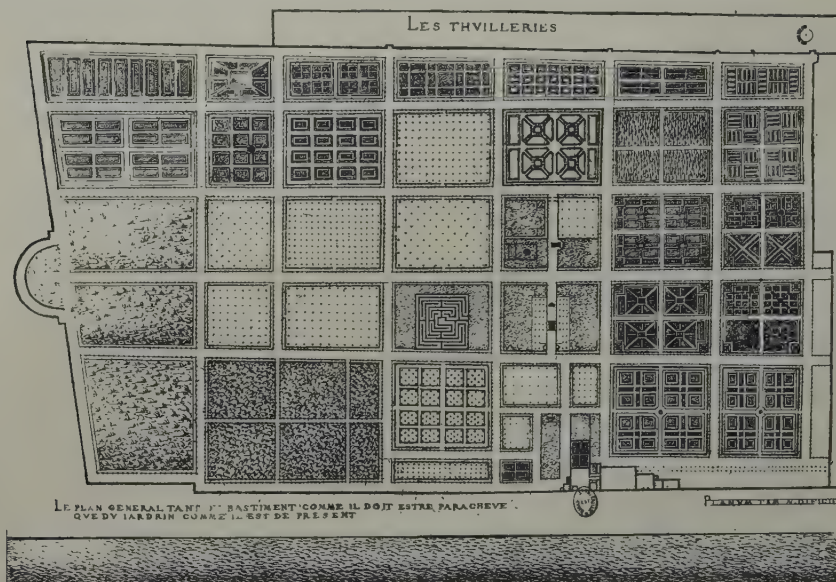
MINIATURE D'UN MANUSCRIT

son péché le chasse, c'est sans doute qu'une vie paisible au milieu d'une nature aménagée pour eux fut toujours l'idéal des peuples. A ce désir l'hérédité joint le regret de la sylve où gambadait l'ancêtre. Du jour où le nomade se fixe et cultive le sol, le jardin entre dans la vie du monde. On vise d'abord à l'utile : l'Oriental cherche ombre et fraîcheur aux vergers, aux terrasses superposées de Babylone, qui dissimulent des logis. Les fouillis de roses, les arbres qui baignent leurs pieds dans les canaux d'irrigation, abritent du soleil meurtrier : la pelouse invite au repos, sous les branches chargées de fruits. La nonchalance, répugnant aux gestes inutiles, prolonge la sieste et dédaigne allées et perspectives. Il faut qu'une plaine, née d'un grand fleuve, s'offre au génie de l'artiste, au caprice du maître, pour que l'Égypte des pharaons se pare de jardins géométriques alignant au bord du Nil parterres et palmiers. L'Asie des sables n'a connu que l'oasis, avec ses parfums et ses couleurs.

Cet art sensuel suffit aux Grecs, héritiers de l'Orient, entoure leurs temples de bois sacrés, leurs villas de figuiers : à peine quelque Académie, quelque Lycée offre-t-il aux philosophes des platanes, des exèdres. La nature est belle : point n'est besoin de l'orner. L'Italie, parvenue plus raffinée, proclame aux jardins, où elle entasse les statues, sa victoire et ses pillages. Un Cicéron, un Hadrien, un Pline, loin de la foule, se promènent parmi des arbres taillés qu'une race amie de l'ordre impose au sol latin, font supplicier le buis pour lui arracher des sentences, s'égarent aux labyrinthes, aux prés qui veulent imiter la campagne, tandis que, dans l'atrium où le client s'impatiente, un bassin épouse les lignes de l'architecture. —

Qu'au lendemain du cataclysme, l'Église recueille les débris de la civilisation, substituant à la villa le moutier, à l'atrium le cloître, un nouvel art surgit de nouvelles conditions d'existence. Loin des plaines que le guerrier dispute au paysan, loin du château resserré sur son roc et de la ville que le rempart étouffe, le bénédictin déambule sous les arcades. La culture des simples occupe ses loisirs : quelques fleurs, quelques arbustes, une fontaine aux airs de cuve baptismale, qui de siècle en siècle s'élève, se décore, pleurant son eau par des gargouilles, voilà pour l'intérieur. Hors du couvent, mais dans l'enclos, le verger et le potager nourrissent la communauté. Ces moines transportent partout leur règle, leur souci de discipline : le carreau rigide s'arme d'angles droits, la tradition romaine taille

ifs et buis, la symbolique du théologien marie le lys virginal à la rose, à l'œillet. Les premiers beaux jours de la monarchie capétienne voient enfin régner la paix du Roi : on sort des villes murées, des forteresses, pour se risquer aux campagnes prochaines. La cité qui s'étend ménage pour les grands quelques arpents de vergers, de préaux, où la damoiselle des romans devise sur le banc de gazon, près du puits que couronne un dais de fer forgé, près de la fontaine



PLAN DU JARDIN DES TUILERIES AU XVI^e SIÈC
(Extrait d'Androuet Du Cerceau, « Les plus excellens bastimens de France ».)

au pavillon de pierre ciselée. Autour, la treille, la tonnelle, le berceau verdoyant rappellent les arcades du cloître. Dans ce jardin déjà complexe, au scolastique parfum, nobles et clercs ne cherchent qu'un promenoir. Il faut gagner l'Andalousie des Maures pour revoir à Grenade le paradis oriental dont les eaux fraîches inondent le visiteur. C'est pourtant ce séjour d'antan, aimé des Bibles à miniatures, qu'évoque le jardinier français, dans les courtils de saint Louis enserrés par la Seine, ou sous la cerisaie d'où l'on entend rugir les lions de l'hôtel Saint-Pol.

Mais les siècles s'écoulent, éteignant la guerre féodale. La noblesse de France a passé les monts, découvert l'Italie : elle veut, au retour, posséder ces jardins réguliers, plus vastes, plus polis, dont la villa florentine s'entoure à flanc de coteau. Comme le manoir resté

gothique élargit ses fenêtres, ouvre sa cour sur l'horizon retrouvé, les carreaux deviennent parquets, se coupent d'allées, étendent autour de l'habitation la géométrie des compartiments brodés faits pour être vus de la grand'salle. Alors que le jardin italien, où l'architecture est tout, se juxtapose seulement à la demeure, le jardin de Du Cerceau respecte, fait valoir les lignes des Tuileries, de Verneuil, de Charleval, ou encadre la vieille enceinte de Montargis d'une couronne de verdure. Ses parterres traitent le buis comme les relieurs le cuir, font régner l'entrelacs, progresser le rinceau. La



« VUE DU JARDIN DES TUILERIES COMME IL EST A PRÉSENT » (VERS 1675)
ESTAMPE DE PÉRELLE

maison transporte au dehors ses portiques traduits en treillages, ses bancs, ses stalles, ses antiques exhumés ou copiés, tandis que la grotte de coquilles s'élève sous la main d'un Palissy, et que la fontaine assagit sa fantaisie. La cathédrale lègue au jardin son labyrinthe où l'amoureux succède au pèlerin. Et voici qu'au pavillon central du palais, qui remplace le donjon, le jardin de Claude Mollet fait l'hommage d'une voie plus large, plus longue, allée de majesté qui charpentera les ensembles à venir.

Cet allongement des lignes intronise le rectangle : le carrefour reste à créer, comme aux villes la place royale. Il faut que les éléments essentiels l'emportent sur les détails, que chaque chose, mise en place, cesse d'être interchangeable. L'ordonnance préoccupe le jardinier sorti de l'âge touffu. Pendant qu'un duc d'Arenberg voue

Enghien à l'hexagone, l'encercle de bastions, de galeries où les baies s'ouvrent dans le treillage, l'idée de la perspective étagée en terrasses, née aux pentes de Tivoli, gagne le Saint-Germain du siècle neuf, hante le rigide Jacques Boyceau qui brode, comme collets de dentelle, les parterres du Luxembourg à peine égayé d'un hémicycle, et médite devant ce mesquin château de brique, égaré sur des sables ingrats, qui déjà s'appelle Versailles.

II

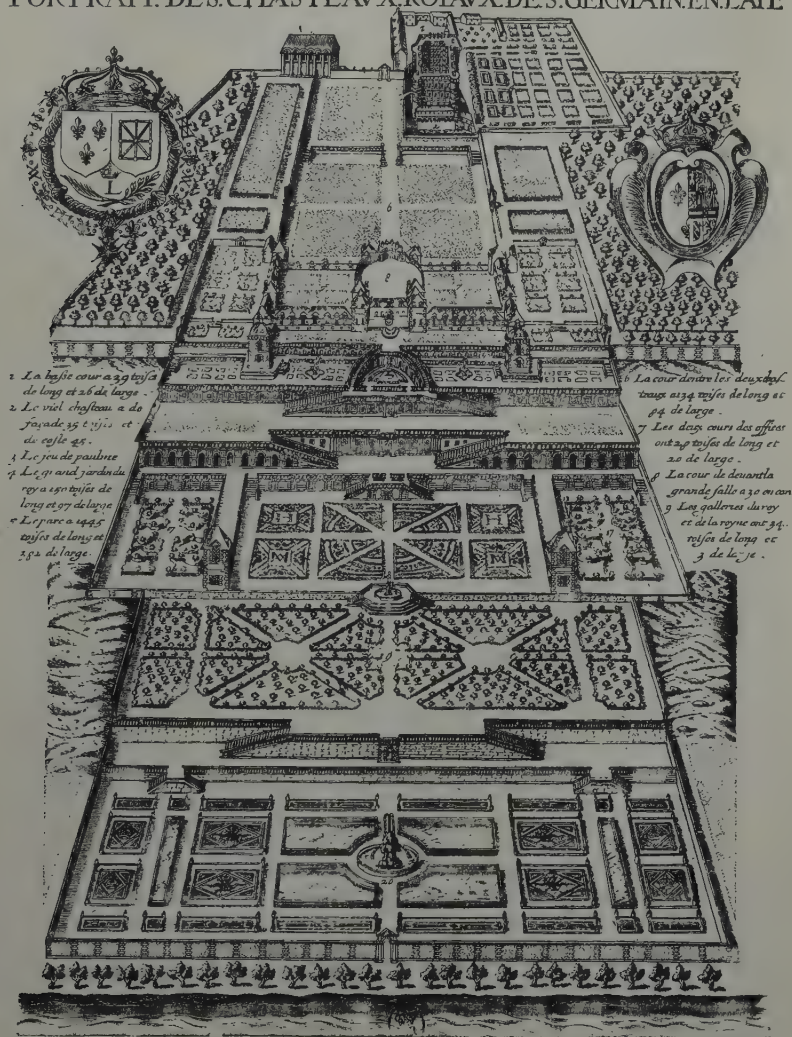
Pour l'étranger, les croisades, Louis XIV et Napoléon, son héritier et celui d'une Révolution canalisée, résument le passé de la France. Les cathédrales, œuvre d'un peuple entier, Versailles, image d'un règne, les colonnes et les arcs, fragiles témoins de l'épopée, disent au voyageur pressé l'idéal des siècles divers. Moins que les asiles de la foi, plus que les souvenirs de la victoire, le temple de la monarchie attire l'hommage du pèlerin. La sensibilité romantique y dresse des autels à l'histoire, et la vapeur y amène les foules, frappées du respect que le faible, dans son triomphe, garde parfois au cadavre du géant.

Tout génie a des précurseurs. Les arcades de Meudon, le décor d'architecte qui plaît au Richelieu de Rueil, annoncent la féerie de Vaux, ébauche du chef-d'œuvre. Comme l'unité monarchique, l'unité s'achève du jardin centralisé où l'absolutisme va traduire en parterres, en charmilles, sa grandeur et sa dureté. Dans Paris accru qu'attire l'Occident prédestiné, chacun veut ses Tuileries. Trop près du Bourbon, le cardinal taille ses allées, obligeant son royal émule à pousser jusqu'aux murailles les rectangles qui épouseront le bastion protecteur. Au delà, c'est la plaine, la montée de Chaillot, l'Étoile qui appelle l'avenue triomphale et le culte du grand axe. Dans un angle discret du rempart devenu belvédère, le sentiment hollandais introduit le jardin fleuriste de Renard, refuge de l'amour et du gourmand, abrité de la foule et du bruit, esquisse de tous les Trianons.

Dans ce cadre élargi, l'eau va jouer le grand rôle. Là où le goût de l'isolement n'encercle pas la demeure de perspectives montantes, déroband l'horizon, l'esprit de domination l'érige sur un sommet dont la vallée soumise et son fleuve humilié sollicitent la bienveillance. La descente des ruisseaux, mués en cascades, gainés de pierre ou de marbre, dans le concert des frondaisons correctes, réclame une compagnie d'escaliers et de rampes, un déversoir central bordé,

précédé de gazons, un jardin en étages où les paliers réserveront haltes et points de vue. Saint-Germain, mieux que Saint-Cloud, réalise cette conception, qui hante Le Nôtre aux pentes d'un Juvisy méconnu.

PORTRAIT DES CHASTEAVX ROYAVX DE S. GERMAIN EN LAYE

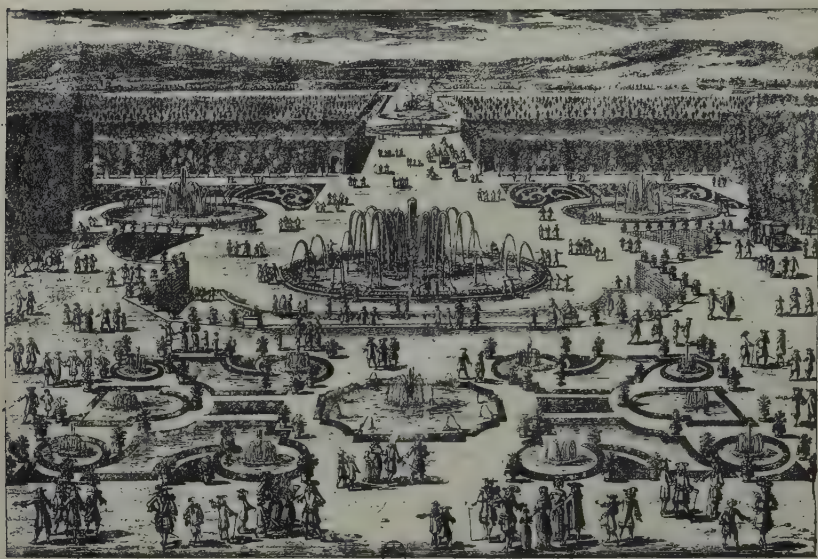


LES CHATEAUX DE SAINT-GERMAIN SOUS LOUIS XIV
 ESTAMPE PUBLIÉE PAR JOLLAIN

C'est Versailles que la volonté royale livre au dessinateur. Tout y est à créer, ville, montagne, et le fleuve même qui, empêché d'aller réjouir d'autres yeux, se trouvera captif et poussé au dernier horizon. Les avenues s'épanouissent en place pour la révérence des carrosses ;

l'étiquette rétrécit la cour vers le sanctuaire; l'eau, qui déjà s'aplatit en miroirs devant les façades, relègue fleurs et buis aux places modestes, se hâte, en bassins encadrés de degrés, vers le tapis étalé pour la promenade, triomphe au canal que continue l'allée prometteuse d'hallalis. Partout on sent la main du courtisan; c'est à l'avenue royale que le parc entier se sacrifie, tout y converge, ce qui l'évite s'avoue inférieur.

Si le prince lassé se tourne vers un Nord ou un Midi moins

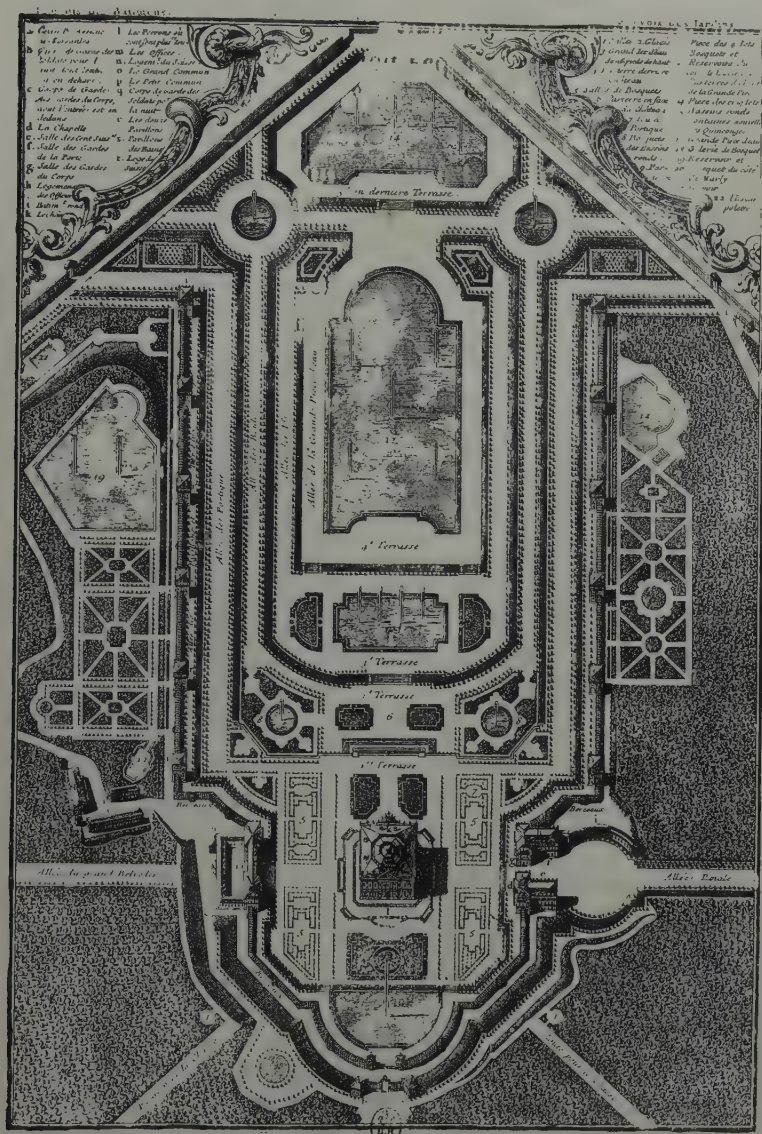


« VUE ET PERSPECTIVE DU PARTERRE D'EAU, DU JARDIN
ET CANAL DE VERSAILLES », ESTAMPE DE PERELLE, (VERS 1670)

solennel, c'est pour y recevoir d'autres saluts. Le soleil éclaire l'orangerie et les escaliers que reflète ce lac, la pièce des Suisses; à l'ombre, les Amours se jouent aux rampes qui annoncent l'humide apothéose de Neptune. L'eau encore repère les carrefours, anime les bosquets, les salles de verdure, se fait parterre, allée, théâtre, pour suppléer au fleuve absent.

A sa suite, l'architecture ordonne l'ensemble. La terrasse, motivée ou créée, nécessite des murs de soutènement, dissimulés sous la charmille ou abritant des grottes sans mystère. La balustrade accentue les lignes, supporte vases et groupes, escorte, contient la chevauchée des degrés et des rampes, où le banc de marbre dédaigne le banc de pierre. La sculpture jalonne les murs de feuillage, détache sur les fonds sombres la blancheur des déesses, des allégories, des vases,

fil du Borghèse, où la fantaisie jette sa note. Sur le carrare, le bronze met ses contrastes et s'épand en coulées vertes. Sphinx



PLAN-RELEVÉ DU CHATEAU DE MARLY
ESTAMPE ANONYME DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE

fleuve, enfant, pot à fleurs, il court le long des miroirs et des plates-bandes. Le plomb, docile aux caprices des eaux jaillissantes, se dore pour incendier la pourpre marmoréenne des bassins.

Ce jardin où l'homme impose à la nature sa conception, où la

serpe, le cordeau meurtrissent l'arbre mué en colonne, en tenture, en paroi de trente pieds, ce décor où se déroule la fête monarchique, n'est-il que le jardin d'un siècle raisonneur où l'esprit a tué les sens? Si Versailles regarde le couchant et vers lui évase ses parterres, ses allées, son canal, n'est-ce pas pour mieux jouir des crépuscules qui embrasent les façades et les eaux? Si l'Orangerie préfère le Midi où les terrasses se plaisent, où se pressent les fleurs, n'est-ce pas pour ne rien perdre du soleil d'hiver qui caresse les chambres des reines? Si l'ombre et les grandes gerbes rafraichissantes se partagent le Nord, n'est-ce pas pour y ménager, au cœur de l'été, un refuge à la cour prisonnière de toute cette grandeur? Le siècle est plus près de Philinte que d'Alceste : s'il se reconnaît en Descartes, il ne se retrouve pas tout entier dans le *Discours sur la méthode*. Pour l'honnête homme, le tendre Racine, qui fait pleurer au théâtre de verdure, a supplanté le rude Corneille et ses vertueux assassins. La femme, enfin, règne au palais du Roi brillant et amoureux. Avant l'austère Maintenon qui console un solitaire vaincu, la douce La Vallière a servi de marraine au Versailles de marbre et d'or où s'est épanouie l'ardente et voluptueuse Montespan¹.

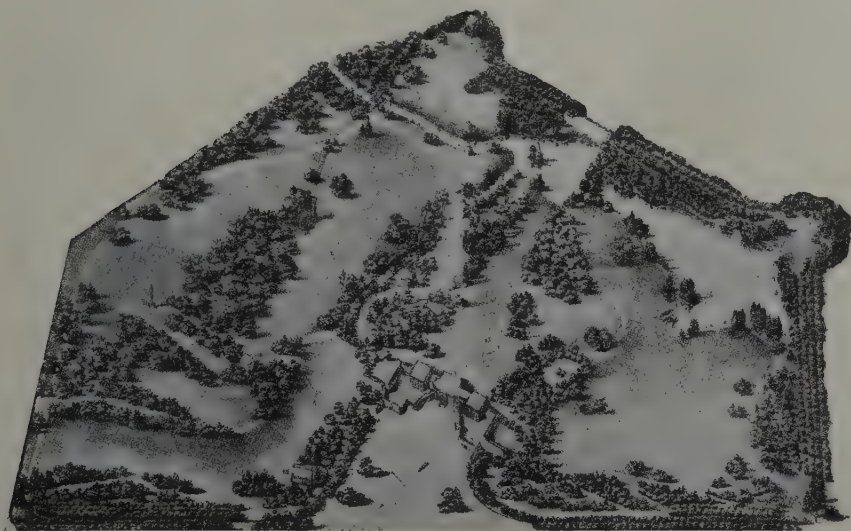
III

Et le dieu du temple n'est qu'un homme. Comme ses sujets, il a ses lassitudes; ses heures d'abandon veulent un séjour plus intime, propice au repos, à la collation toujours bienvenue. Dorbay lui a dressé le Trianon de porcelaine pour les jours chauds; Mansart en fait une immense gloriette d'onyx où Le Nôtre transporte l'obsédant fer à cheval qui domine le canal comme une autre pièce des Suisses. Les allées perdues loin du parterre et la retraite de Trianon-sous-Bois ne ménagent qu'une fausse solitude bientôt envahie, qu'il faut fuir pour se faire ermite aux douze pavillons de Marly.

Ici, plus de grandes bâtisses où l'on s'entasse. Des maisonnettes de femmes, grains d'un chapelet de verdure, accompagnent les bassins qui du modeste pavillon central s'étagent vers l'abreuvoir, laissant à la route les communs, à la forêt ses collines, ses accidents, ses fourrés où se plaisent les jeunes, travaillés d'étranges nouveautés. Quand on revient à Versailles après le soupir de soulage-

1. Nous devons les plus vifs remerciements à M. Longuet, éditeur, qui a bien voulu nous permettre d'utiliser les illustrations destinées à l'ouvrage *Les Jardins français* de notre confrère M. H. Stein.

ment que pousse Watteau, un autre esprit se fait jour. Le parterre maniéré se fragmente en mosaïque, s'entoure de boulingrins à ressauts, de vertugadins insidieux. Les jardins où l'on s'embarque pour Cythère veulent des allées à détours, favorables aux surprises qui amusent Cupidon. La femme régnait ; elle gouverne : une Pompadour se plaît aux sentiers de Bellevue, comme aux colifichets de Lunéville un Stanislas ou dans son îlot de Conflans l'archevêque de Paris. Grandes dames et courtisanes, dédaignant un Clagny servile, se créent des ermitages rieurs. Avec l'autorité royale s'effrite le



Cliché « Vie à la campagne ».

PLAN DU PARC DE STOWE, TRACÉ PAR KENT ET BRIDGEMAN

majestueux ensemble : la rocaille, le rinceau, le vase tourmenté, la perspective peinte ou treillagée en achèvent la ruine. Un Neufforge, que hante le décor pompéien, a beau se raidir en triangles, en losanges et concéder l'hémicycle aux exigences de la courbe : il ne retarde guère la catastrophe. De Versailles à Madrid, de Peterhof à Schœnbrunn, le jardin régulier semble à l'homme de 89 une relique du despotisme.

De la rêverie, fille des brumes nordiques, le jardin délectable du huguenot Palissy présentait déjà l'avènement. Le *Paradis perdu* où Milton regrette les libres étendues a-t-il tenté ce Dufresny que Louis XIV ne jugeait pas si malavisé ? L'Angleterre, attribuant à la nature l'horreur des lignes droites, humilie l'homme devant la plante. Bridgeman, Kent, Brown, abattant les clôtures, réunissent

tous les accidents, tous les éléments pittoresques pour donner au promeneur, rapproché des troupeaux et des fauves, l'illusion de l'idéale campagne. A Stowe, à Blenheim, à Kew, cerfs et moutons font partie du jardin, illimité, confondu insensiblement avec les champs et la forêt, affichant l'union du seigneur, de son domaine et de ses gens. Car, pour son salut, la noblesse habite ses terres. A cette alliance des classes, l'exotisme joint l'universelle sympathie humaine et dans ce parc anglais introduit l'ornement chinois : c'en est fait de la géométrie. Un discret esprit de tradition retrace en fabriques aux airs de temple, d'église, de castel, l'histoire classique ou nationale : c'en est fait de l'unité cartésienne et d'une raison abstraite étrangère aux raisons du cœur.

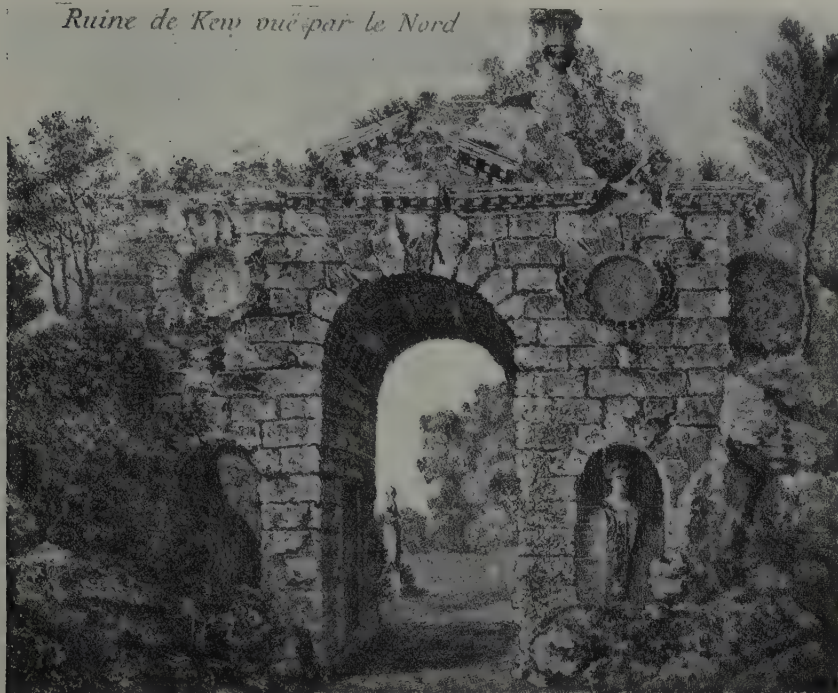
Ce mariage négocié par Repton et le jésuite Attiret porte ses fruits dans une France où ce qui vient d'outre-Manche est déjà sacré, où l'on tombe du grandiose à l'élégant, au frivole, où circule parmi des marquises un vagabond misanthrope échappé de Genève. La haine d'une civilisation à contraintes, gagnant de proche en proche, multiplie Brimborions et déserts, pousse le château vers la ferme, le châtelain vers l'herbe vierge. L'encyclopédiste évoque un bon goût discret, s'étonne de voir chacun jouer à la bête parmi ces glaises, ces magots que renverse au passage la vache suisse de Julie. Le grand inspiré met la botanique en vogue : marchands et voyageurs plantent des arbres lointains aux pelouses de France, en l'honneur des sauvages révéérés. Après Thomson, Saint-Lambert chante les saisons, Delille les jardins, — en français : le latin est mort dont usait jadis un Père Rapin. Au berger de Watteau succède le paysan de Greuze, musant parmi des ruines qu'Hubert Robert ranime pour Volney. La pagode de Chantelou purifie de Versailles où le Roi qui s'ennuie voit s'élever son petit Trianon.

Mais la lumière vient d'ailleurs. C'est pour les princes, les financiers—ou l'Opéra que Bellanger, Carmontelle, Blaikie, composent Monceau ou Bagatelle. Un Watelet, un Girardin, un prince de Ligne, à Moulin-Joli, à Ermenonville, à Belœil, enseignent à cacher l'art pour mieux refléter ce qu'ils croient la nature, en ménageant la transition de la demeure au jardin plus proche, au parc plus vaste, à la ferme qui réhabilite l'homme utile. L'individu et ses caprices font loi ; à la veille du cataclysme, la Reine trait son bétail au hameau, les peupliers pleurent Jean-Jacques et la France sensible songe à la douceur de vivre en couronnant rosières et bons vieillards. Le sage rit du prestige et de la règle : le courtisan, fuyant

Latone pour l'Apollon venu des Dômes au Rocher, applaudit aux exploits de Richard et de Mique. C'est le triomphe du laisser-faire, l'apothéose de l'homme de la nature dans l'Eden retrouvé.

Ce paysage pastoral, enjolivé de fabriques ou rétréci aux chinoïseries des faubourgs à la mode, a pour support la prairie arcadienne de Poussin, parsemée ou ceinturée d'arbres et coupée de ruisseaux. La fleur s'y étale en corbeilles; les feuillages y passent du

Ruine de Kew vue par le Nord



Cliché « La Vie à la campagne ».

RUINE DE KEW, VUE PAR LE NORD

vert au blanc et au rouge, comme pour accompagner les saisons. La mélancolie, née aux fables du Bonhomme, recherche le saule qui pleure avec la source; elle cerne tombeaux et ruines de peupliers et de cyprès. L'isolement, cher au rêveur, plante au centre des perspectives le rouge sapin d'Amérique, ou ce peuplier encoré, demain symbole de la liberté. Le bois s'assombrit en forêt de légende, où flotte le parfum d'Ossian. Délivrées des marbres, les eaux peuplées de cygnes coulent, tombent ou s'étalent en lacs, en torrents, en cascades, prétextes à ponts, à embarcadères rustiques, et se garnissent d'îles où paissent les moutons enrubannés.

Aux fabriques on demande d'évoquer, d'émouvoir. Rond ou

carré, le temple de l'Amour, venu de Hall-Barn à Trianon, abrite les causeurs que groupe la statue complice. A la ruine romaine, la ruine gothique fait concurrence, cathédrale moussue, tour féodale enlierrée dominant un monticule, moulin au royal meunier qui oblige au village d'opérette. Aux chaumes, aux murs blancs, rouges, gris, de la ferme, de l'ermitage, du presbytère, répondent la volière, l'orangerie voisine du temple indien ou tartare : tout le passé qui meurt et tout l'étranger qu'on encense. Laissant les belles évoluer parmi ce décor, le solitaire qui fuit escarpolette et bascule se dirige vers les monuments à dédicaces, urnes funéraires et mausolées attendrissants. Tout au bout, le rocher, devant lui, s'ouvre en caverne et remémore d'ancestrales terreurs : les temps sont proches où les démons y appelleront Robert le Diable.

D'un excès, on est tombé dans l'autre. L'esprit de finesse a tué l'esprit de géométrie, et le cœur qui déborde a eu raison du cerveau qui calcule. Pourtant ce jardin étranger a reçu ses lettres de naturalisation. De son caractère primitif, il n'a gardé que le charme et l'imprévu : au pêle-mêle il a substitué l'à-propos, et la grâce à la rusticité. Son mauvais goût de petite-maitresse est encore du goût, et les bibelots qu'il éparpille sur ses gazons prennent figure de merveilles. A la pagode de Kew, aux fabriques de Stowe, comparez le hameau de Trianon : la copie est devenue modèle, et le ciel de France a rendu spirituels ces faux paysans importés.

IV

Comme un château de cartes, la vieille société s'écroule. Ses jardins, sur le tard entr'ouverts au public, sont livrés aux bandes noires. Ceux qu'on sauve, proie d'une foule qui les saccage ou s'y ennuie, risquent les pires aventures. La famine menace les Tuileries d'un potager ; la spéculation inquiète Versailles, détruit Marly et Sceaux ; la débauche installe ailleurs bals et guinguettes. Les mœurs se rient des lois protectrices qui pourtant ouvrent la perspective de l'Observatoire et aux plantes du Roi mêlent les animaux de la Nation. Au peuple qui règne, l'homme sensible, par bonheur victorieux du théoricien, abandonné Trianon et Monceau ; les fabriques, les pelouses propices aux ébats des simples, les pavillons devenus cabarets rendent bientôt chers aux échappés de Thermidor ces faux airs champêtres et négligés qu'aimèrent les victimes. Un jardin nouveau ne peut naître que sur le papier, faute de temps. Après les parvenus qui jouent aux

seigneurs, la créole joue à la reine dans sa Malmaison. Le Corse batailleur veut un palais pour son fils : au Chaillot projeté par Percier et Fontaine, le bois de Boulogne servira de parc et Bagatelle de hameau.

Quand l'ancien ordre semble rétabli, le bocage redit la Vendée au revenant de l'émigration, qui cache son deuil dans le modeste jardin de Gabriel Thouin et sait apprécier le potager autant que l'arbre exotique. Pelouses et bosquets divorcent. Mais le passé hante la nouvelle génération. Le style ressuscite, l'archéologie sévit, on ressaisit l'ombre des morts, pour donner l'impression d'avoir tout



Cliché « La Vie à la campagne ».

LE PARC DES BUTTES-CHAUMONT

(Extrait de l'ouvrage d'Alphand, « Promenades de Paris ».)

restauré. Un Isabey sacrifie au mode français à l'heure où Versailles dresse, comme un cénotaphe, une colonne dans le Jardin du Roi. Les héritiers des grands noms apprennent l'histoire : un Duchêne pastiche des parterres, aligne des arbres. Chenonceaux, Radepont, Breteuil se sentent rajeunis de deux siècles.

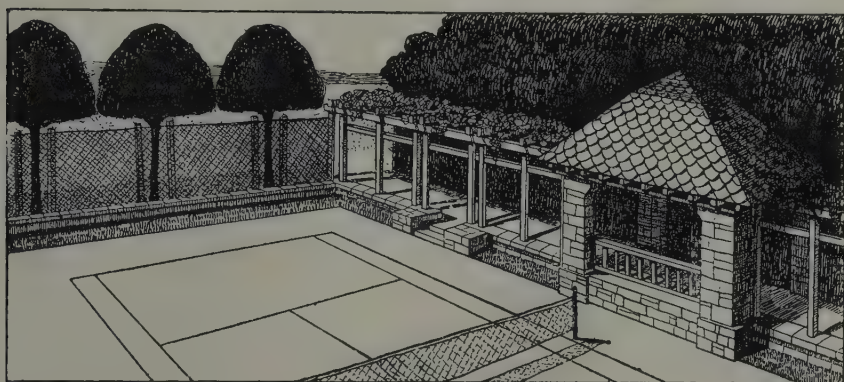
Compromis entre l'autorité et la liberté, le second Empire, en créant des jardins, veut unir l'ordre et le désordre. Pour transformer un Paris livré aux riches, l'héritier des rois, qui porte le drapeau de la Révolution, recourt à des fonctionnaires. Alphand et Barillet-Deschamps n'empruntent que les grandes lignes à la nature, accommodée et contenue. Cet ordre humain qu'ils élaborent, ces massifs, ces corbeilles coûteuses, ces plantes acclimatées, exigent une armée de surveillants; ces pelouses illusoires qui mènent la

ville aux champs et se peuplent de bêtes familières, ces ruisselets à canards, ces faux lacs suisses, accaparent l'espace, confinent le promeneur, l'enfant, l'ouvrier du dimanche aux allées tournantes où l'on s'entasse; en rangs serrés, aux abords du kiosque à musique, les chaises bourgeoises refoulent l'indigent vers la chaussée livrée aux voitures, vers le banc des promiscuités, loin des gazons interdits à ce nouveau Tantale. Une fausse liberté multiplie les boutiques, les enclos réservés. Semblable au régime né de la déclaration vite oubliée, le jardin d'Alphand, sur la matière anglaise, jette les vieilles prohibitions de la France royale. Du petit propriétaire aux édiles des capitales, tout à suivi : aux Buttes-Chaumont escarpées, aux platitudes d'un parc Monceau réduit, mal défendu par des hôtels à jardinets contre les bruits et la poussière, l'uniforme machine a imposé ses contre-courbes, son dédain de l'ambiance, avant ses statues politiques. Loin des villes, autour des buvettes thermales et des casinos cosmopolites, l'horticulture n'a pu que varier l'ennui de ces petits Paris où l'on se rencontre.

Il semble qu'on lutte aujourd'hui contre cette monotonie de blasés. Sous l'influence du Nord germanique, en présence des Champs-de-Mars lamentables, devant la dédaigneuse pitié transatlantique, une nouvelle génération se réclame de la discipline chère à Le Nôtre. Une élite demande au passé de se rajeunir, au jardinier de Versailles d'inspirer un André Véra. L'homme de notre temps, pressé, affairé, renonce à la courbe qui allonge la route, et se dégourdit les membres en gravissant l'escalier des terrasses. L'oisif d'hier, passionné de sports, veut pour son tennis un cadre d'arbres taillés; pour son repos, pour ses lectures, des pavillons à son image. L'ami des fleurs, las du massif et des corbeilles, réclame une roseraie, des treilles, des pergolas discrètement ornées par un Lœbnitz, par un Robert, annoncées par des termes que la terre cuite, le bronze doré, le marbre gris, font plus accueillants ou plus sévères. Un Pierre Roche, un Quillivic savent humaniser les dieux; un Gréber anime les pelouses de ses polychromies en céramique. Aux fleurs simples ou rares M. Hairen réserve le décor hiérarchisé de ses pots. Car la fleur, c'est le jardin même. Une simplicité qui réunit les dégradés dans la même plate-bande, tend le parterre entier d'une seule couleur, chaude ou froide, selon la saison et le caractère de la demeure.

Parce que nous sommes pressés, nous renonçons aux vains subterfuges, au faux paysage, au ruisseau capricieux que la fontaine

remplace. Nos sculpteurs traitent trop souvent celle-ci en accessoire, et satisfaits, comme MM. Serruys et Desruelles, d'un réalisme facile, négligent de styliser, de généraliser : un Bartholomé, un Bouchard éparpillent les anecdotes que M. Gardet élargit en fable pour la gloire des veneurs. D'autres sacrifient à l'importation théâtrale pavillons et sièges, et l'assemblage heurté de cet « Atelier français » où MM. Jaulmes, Dethomas, Dréa et André Groult mènent la danse des tons crus, ne rappelle que de fort loin la douceur, la modération de nos climats. Mais cette première manifestation a droit à l'indulgence. Si les essais de jardins classiques tentés par les amateurs semblent marquer un retour à la règle, il faut souhaiter que l'idée



UN TENNIS, DESSIN DE M. MAURICE VÉRA

(Extrait de A. Véra, « Le Nouveau jardin ».)

d'ensemble préoccupe davantage les artistes, jusqu'ici moins jardiniers que statuaires ou décorateurs tout à leur œuvre personnelle. Les « jardins de la volonté » qui succèdent aux jardins de l'intelligence et du cœur, seront surtout des jardins de discipline. Et, Bagatelle ne l'ignore pas, le problème est vaste. Une société en voie d'organisation, séduite par le rêve de l'unité non moins que par l'harmonie des différenciations croissantes, suppose des besoins variés. Comme l'élite, la foule veut des jardins à son usage. Un monde industrialisé, en quête d'une architecture, demande des oasis, des poumons pour cette usine, la ville. Des quartiers de travail où l'air est moins impur à mesure qu'on monte, aux lointains espaces vierges gardés comme des reliques, le toit-terrasse, le square des courtes haltes, le jardin des soirs d'été, le parc du dimanche, la forêt aménagée pour les vacances, réserveront les étapes. A côté de ces formes générales, les activités spécialisées feront naître le jardin de

classe. L'enfant, le vieillard, la femme, auront des parcs appropriés à leur âge, à leur sexe. Les maisons où l'on éduque le corps, l'esprit, le cœur, s'entoureront de jardins d'autorité, où les images des athlètes, des écrivains, des bienheureux, trouveront leur place. Au malade, les fleurs du sanatorium souriront, et la nécropole de pierre, si affligeante, deviendra le jardin du souvenir. L'espace libre, congrûment planté, se fera théâtre, arène, parc politique, lieu de pèlerinage comme jadis le Mont-Valérien. Les demeures familiales, fuyant le bruit du centre, et groupées en cités-jardins, annonceront, encadreront ces terres promises reliées entre elles et à la ville par des avenues-parcs adaptées au terrain. De cet art urbain déjà en honneur à l'étranger, le génie français, ennemi du fruste et de la surcharge, saura donner l'idéal modèle.

Espérons que les amateurs et les artistes de Bagatelle nous apporteront bientôt l'esquisse de ce Versailles, de ce Marly des temps nouveaux. Les grands seigneurs de race et de lettres, nombreux dans leurs rangs, se doivent de montrer au public le chemin où il les suivra. Ils ont trop le culte de toutes nos traditions pour n'associer pas Trianon à Versailles, et le cœur à l'esprit. Ils savent leur grand siècle et Pascal leur est familier, lui si dur à l'homme qui veut faire l'ange, oublieux de sa double nature. Ces amis des jardins sont aussi les amis des cathédrales, sauvées peut-être de la ruine par les ruines factices où s'attendrit jadis l'« ilote ivre » mélancolique et bêlant, fils de Jean-Jacques et frère de René.

CHARLES DU BUS



UNE EAU-FORTE INÉDITE DE J. DE NITTIS



JOSEPH de Nittis fut pour la *Gazette des Beaux-Arts* un ami et un collaborateur d'élection. Charles Ephrussi, Alfred de Lostalot et Ary Renan lui vouaient une sympathie et une estime dont notre revue porte à plus d'un endroit le témoignage¹. Mais dans les éloges qui furent décernés à ses œuvres, on ne trouvera point trace de partialité ou de complaisance. Au lende-

main même de la mort de Nittis, Ary Renan n'écrivait-il pas ici : « Degas a trouvé dans le pastel des ressources d'un art primesautier. Sans doute, de Nittis lui doit beaucoup, quoique, à côté des impérieuses et absolues tendances de Degas, qui ne sont pas encore pleinement justifiées devant le public, l'art de de Nittis se soit renfermé dans une sorte d'opportunisme spécieux et séduisant » ?

J. de Nittis s'improvisa graveur à la suggestion de Cadart et aussi, j'imagine, par désir de s'interpréter lui-même. Comme il abordait cette technique nouvelle dans la maturité du talent, ses planches initiales ne trahissent rien de l'incertitude familière aux jeunes débutants. Leur exécution se place entre 1873 et 1876 et la publication s'en échelonne dans les albums de Cadart. Ce sont, d'ordinaire, des reproductions que J. de Nittis trace d'après ses propres peintures. Ainsi en va-t-il encore pour la première eau-forte de lui que donne la *Gazette*² : *La Route de Castellamare*. Mais bientôt la gravure lui

1. Cf. *Les Pastels de M. de Nittis au Cercle de l'Union artistique*, par A. de Lostalot (*Gazette des Beaux-Arts*, 1884, t. II, p. 156), et *Joseph de Nittis*, par Ary Renan (1884, t. II, p. 395).

2. 1876, t. II, p. 34.

devient un mode de notation direct et il s'y révèle, selon son habitude, sensible et impressionnable, plein de goût affiné et d'adresse ingénieuse. La filiation avec M. Degas se vérifie, et c'est aux pointes sèches d'un autre disciple du même maître, Miss Cassatt, que de Nittis fait encore songer. N'est-il pas curieux cependant de le voir¹ inaugurer le système de gravure par traits diagonaux et parallèles que M. Zorn préconisera plus tard et dont le maître suédois a tiré et tire encore un si extraordinaire parti?

Dans son *Dictionnaire des graveurs du XIX^e siècle*², M. Henri Beraldi dit de J. de Nittis « qu'il a laissé quelques jolies eaux-fortes » et il en porte douze à l'actif de notre artiste. Pour rendre complète sa nomenclature, il sied d'y ajouter les deux planches inachevées dont la *Gazette* a publié des reports³, une autre qui représente une *Femme assise sur un canapé*, enfin celle dont la publication accompagne cet article. Elle est de facture assez délicate pour ramener agréablement le souvenir vers un artiste délié, épris des élégances et des grâces de la vie mondaine qu'il sut fixer avec distinction, sans jamais choir dans la banalité ni la mièvrerie.

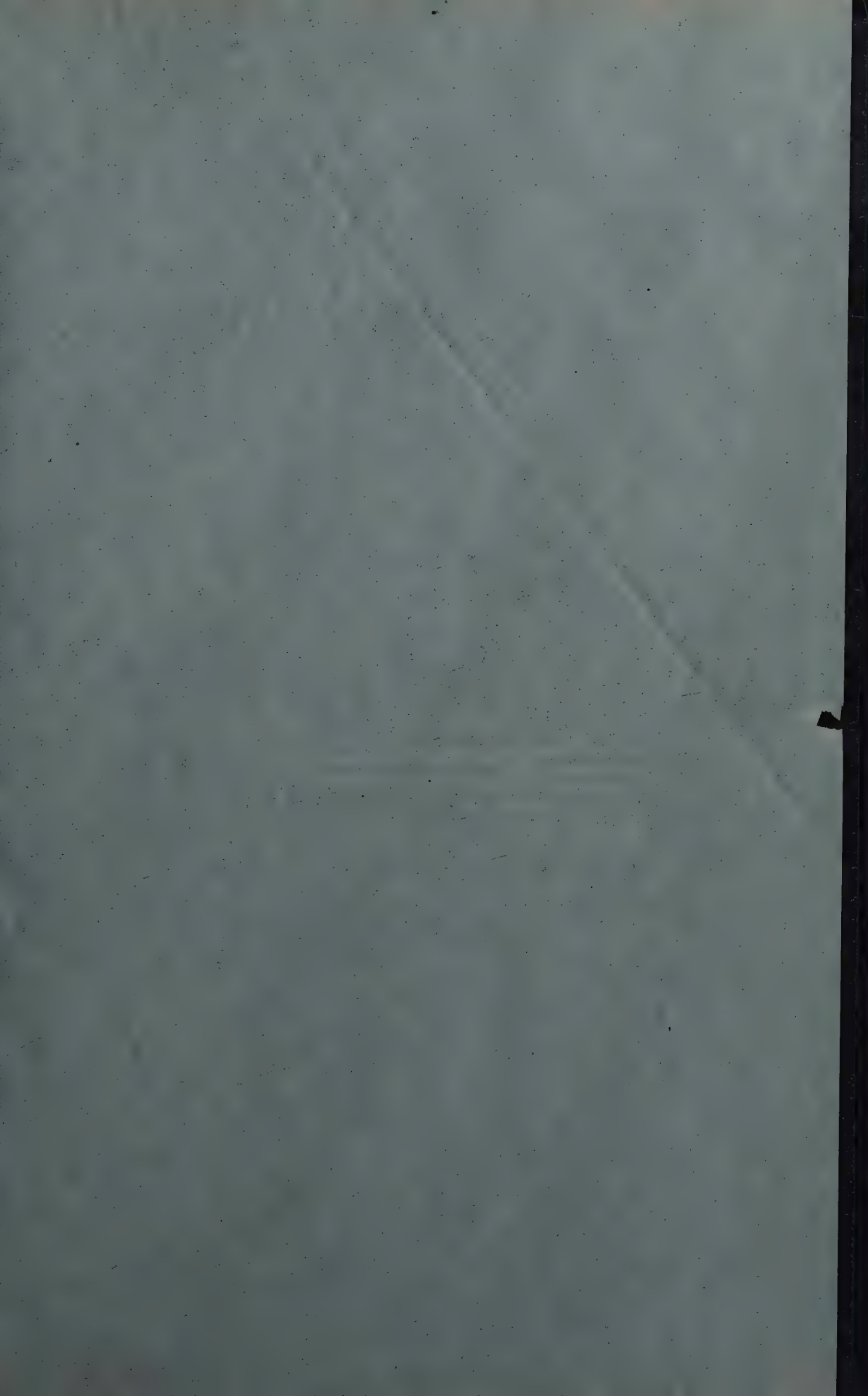
S.

1. Cf. *Vue prise à Londres* (*Gazette*, 1884, t. II, p. 407). — Outre cette planche et la *Route de Castellamare*, la *Gazette des Beaux-Arts* a également publié les eaux-fortes suivantes de Joseph de Nittis : *Étude dans mon jardin* (1881, t. II, p. 153), *Jeune femme* (1884, t. II, p. 397), *Jeune femme vue de dos* (1885, t. I, p. 439).

2. T. X, p. 199.

3. *Gazette*, 1885, t. II, p. 397 et 405.







LES ÉMAUX LIMOUSINS EN CHAMPAGNE



Il est bien difficile de découvrir aujourd'hui, en fait d'ancienne émaillerie limousine, des inédits de grande valeur. Les pièces les plus importantes sont désormais classées dans les musées et dans les collections particulières. Elles ne représentent toutefois qu'une assez faible part de l'œuvre de Limoges. Aux moments critiques de notre histoire, comme les guerres de la Révolution, les fondeurs ou les étameurs s'attribuèrent la meilleure. En 1791, un fondeur, le sieur Coutaud, revendait en Limousin « quarante-six quintaux de vieux cuivre », dont il avait violemment arraché les incrustations d'émail à grands coups de marteau, et l'on sait que M. du Sommerard fut mis sur la voie de l'étude des émaux limousins par le sac sonore d'un chaudronnier auvergnat.

Il est cependant possible, et plus qu'on ne l'imagine, de retrouver çà et là, dans de modestes églises de campagne, loin des grandes routes, quelques œuvres encore susceptibles de fournir des précisions sur la fabrication industrielle de Limoges au ^{xiii}^e siècle.

Nous présentons ici deux pièces, relevant de ce type commercial très courant que les Limousins ont presque exclusivement pratiqué. Ce sont deux reliquaires, appartenant à l'église de Briennes-sur-Aisne (Ardennes), non loin de Reims. L'un d'eux est malheureusement très mutilé; ni l'un ni l'autre ne comptent parmi les œuvres d'art exceptionnelles et n'ajouteront rien à la gloire de Limoges.

Ces deux châsses présentent tous les signes extérieurs classiques des pièces limousines. Elles offrent une très vive ressemblance avec une châsse de la collection de M. Ernest Rupin, décrite et reproduite par lui dans *L'Œuvre de Limoges* (fig. 329).

Sur la face principale de la première, des figures massives assez grossières, trois au toit, trois à la caisse, sont rapportées en plein et fixées par de gros clous. Ces figurines sont anguleuses et longues. De petites boules d'émail noires et brillantes, pour les yeux, accentuent encore l'impression de barbarie. Ces personnages sont émaillés et se détachent sur un fond réservé. Le fond n'est pas uni, mais décoré de petites rosaces en relief, et surtout il porte, enchâssées, quatre rangées de quatre gros cabochons verts et rouges.

Sur les côtés latéraux, deux figures de saints, vraisemblablement saint Pierre et saint Paul, sont entièrement réservées et gravées. La beauté et la simplicité de ces figures, les yeux à demi fermés, la tête légèrement inclinée sur l'épaule gauche, font contraste avec l'expression barbare des poupées de la face principale, si raides et parfaitement symétriques; ce dessin, très sobre, peut se comparer au dessin par incision des céramistes grecs.

La seconde châsse ressemble beaucoup à la première : mêmes dispositions générales, mais, à la face principale, trois figures sur six ont disparu et le fond sur lequel elles se détachent est plus sommairement travaillé; la crête porte une petite lanterne reliquaire surmontée d'une croix.

Telles sont ces deux pièces, qu'il suffirait de verser au dossier, assez volumineux déjà, de l'émaillerie limousine; mais je voudrais, à leur propos, grouper ici un certain nombre d'observations générales concernant l'histoire de cette émaillerie.

Les émaux, qui passionnent tant de collectionneurs et ont atteint de si hauts prix dans les ventes, semblent avoir beaucoup moins intéressé les historiens. L'anomalie est d'autant plus étonnante, qu'ils constituent une des plus belles manifestations du génie français. Le fantastique des arts du feu a séduit les poètes :

Ce soir, au réduit sombre où ronfle l'athanor,
Le grand feu, prisonnier de la brique rougie,
Exalte son ardeur, et souffle sa magie
Au cuivre que l'émail fait plus riche que l'or¹.

Mais lorsque tant d'historiens et d'érudits se consacraient à la céramique, ils délaissaient ces mystérieux artistes que sont les émailleurs, enfouis au secret de l'atelier, à la fois orfèvres et peintres, la face illuminée par les reflets rouges du four, poursuivant la for-

1. José-Maria de Heredia, *Les Trophées*.

mule enchantée, qui leur soumettra les capricieux génies du feu. C'est pourtant dans l'émaillerie, du ^{xiii}^e au ^{xiv}^e siècle, qu'il faut chercher les véritables primitifs de la peinture française.

Malgré des études récentes et quelques-unes très poussées¹, sur l'émaillerie, beaucoup de questions demeurent indécises. Tandis



CHÂSSE EN ÉMAIL DE LIMOGES, ^{xiii}^e SIÈCLE

(Église de Brienne-sur-Aisne.)

qu'on possède, pour la peinture, de vastes répertoires et, pour d'autres arts mineurs — céramique ou mobilier — de magnifiques albums, il n'existe aucun recueil satisfaisant des œuvres d'émaillerie, surtout d'orfèvrerie émaillée². Dans les résultats mêmes auxquels

1. Cf. notamment les beaux travaux de M. J.-J. Marquet de Vasselot.

2. Le recueil le plus complet, celui de Rupin : *L'Œuvre de Limoges*, est loin de grouper tous les éléments nécessaires à une étude d'ensemble; mais un érudit limousin, M. Demartial, prépare, en ce moment même, le *corpus* des émaux.

on est arrivé, deux points importants sont encore discutables : la classification des émaux, leur diffusion commerciale au Moyen âge.

La nécessité d'une classification est à la base de toute science : histoire de l'art comme histoire naturelle. Les premiers érudits qui s'occupèrent d'émaux mirent successivement en lumière des caractères distincts, fragmentaires, sans trouver une classification d'ensemble acceptable. Une telle classification ne doit tenir compte que des caractères à la fois généraux et permanents. Il y avait pourtant un système si simple et si logique, qu'on s'étonne qu'il n'ait pas été découvert plus tôt : c'est celui qui consiste à examiner le rapport de la figure et du fond sur lequel elle se détache ; il avait conduit les études de céramique grecque à la classique distinction des vases à figures rouges et des vases à figures noires. L'application de ce système à l'émaillerie n'est indiquée formellement, pour la première fois, que par M. Marquet de Vasselot.

Nous pouvons ainsi distinguer deux grandes classes d'émaux limousins : dans la première, les figures sont émaillées sur fond réservé ; dans la seconde, les figures sont réservées sur fond émaillé.

Dans ces deux grands ensembles, on peut introduire des subdivisions. M. Marquet de Vasselot divise les pièces à figures émaillées en trois groupes : pièces à fond uni, pièces à fond vermiculé, pièces à fond semé d'étoiles. On pourrait, semble-t-il, en ajouter un quatrième : les pièces où le fond réservé est décoré de cabochons. L'œuvre la plus importante de cette série serait la châsse d'Ambazac, à côté de laquelle se rangeraient la châsse de M. Rupin et les deux châsses de Brienne-sur-Aisne.

Pour la deuxième classe : figures réservées sur fond émaillé, M. Marquet de Vasselot propose des subdivisions moins nettes, d'après un double principe : la décoration du fond (bandes et rosaces ou rinceaux émaillés) et le modelé des figures (ciselées, réservées, rapportées). On peut trouver que c'est négliger un élément essentiel : la couleur, pour ne tenir compte que de la composition ou de l'orfèvrerie. N'y a-t-il pas quelque paradoxe à parler d'émaillerie et à faire abstraction des couleurs employées par les émailleurs ? L'examen de la couleur nous conduira, au contraire, à de nouvelles conséquences et certains points semblent n'avoir pas été touchés jusqu'ici.

Sur un très grand nombre de pièces limousines, principalement au XIII^e siècle, se retrouvent deux combinaisons de couleurs tout à fait frappantes. Entendons bien qu'il s'agit ici moins de couleurs prises en elles-mêmes que de certaines combinaisons. Les mêmes

couleurs se représentent isolément dans d'autres œuvres et dans d'autres écoles, telles que les écoles septentrionales, mais leur disposition et leurs effets sont bien différents. Ces couleurs, chez les Limousins, sont très voisines, toujours employées dans le même ordre et cherchant à donner l'impression d'une sorte de dégradé où les tons vont se perdre les uns dans les autres. Il existe ainsi deux gammes où l'ordre de succession des notes est invariable. Ces deux gammes sont :

or — jaune — vert tirant sur le
jaune — vert foncé — noir — rouge ;

or — blanc — bleu pâle — bleu
foncé — noir — rouge.

L'emploi de cette double formule, sur un très grand nombre de pièces à fond émaillé et à figures réservées, permet ainsi de distinguer dans ce groupe une première famille, très importante par le nombre et la qualité.

Cette série de couleurs se détache toujours sur un fond bleu foncé. Notons que la série n'est pas toujours complète, qu'un ou plusieurs de ses six termes peut être omis. On la trouve indiquée pour la première fois, mais presque incidemment, sur les deux célèbres plaques de Grandmont au Musée de Cluny : *L'Adoration des Mages* ; *Saint Nicolas et saint Étienne de*

Muret : le thème coloré se dissimule, au lieu d'éclater triomphal, comme ailleurs. Il semble que dans les pièces les plus anciennes, les artistes n'en aient employé que quelques éléments, tandis que, dans les œuvres les plus récentes, on rencontre la série entière. Mais, complète ou non, on trouve toujours la double combinaison, si caractéristique, qu'on ne peut l'oublier : jaune — vert pâle ; blanc — bleu pâle. On va de l'or au noir, soit par le jaune et le vert, soit par le blanc et le bleu pâle. La règle est absolue et fournit une pierre de



CHÂSSE EN ÉMAIL DE LIMOGES
XIII^e SIÈCLE

(Église de Brienne-sur-Aisne.)

touche infailible : elle est donc très bonne pour une classification.

Dans cet ensemble ainsi défini on peut introduire une division, suivant le décor où sont utilisées ces deux gammes de couleurs. Dans les pièces les plus anciennes, le thème de la décoration, extrêmement simple, se compose de cercles concentriques (rien, au début, qui ressemble à une rosace.) Le cercle extérieur, le plus grand, est d'or ; puis viennent des cercles plus petits, successivement jaune, vert, noir, enserrant un point rouge, ou bien blanc, bleu pâle, noir, enserrant un point rouge.

Ce motif rudimentaire s'est développé et compliqué peu à peu. Dans beaucoup de pièces, les cercles intérieurs sont dentelés comme une crémaillère ; dans d'autres, ils se déforment au point de devenir des rosaces, mais on y discerne toujours le même principe du cercle doré aboutissant au point noir.

A une époque plus récente, un autre thème de décoration s'est substitué à celui-là. Il est beaucoup plus intéressant, compliqué et prête à de véritables effets d'ornementation. Le fond d'émail bleu foncé, toujours le même, est décoré de grands rinceaux s'épanouissant en palmettes. Ces palmettes colorées présentent invariablement les deux séries colorées signalées plus haut :

or — jaune — vert — noir — rouge ;

or — blanc — bleu — noir — rouge.

Ces rinceaux ne sont peut-être que l'agrandissement des rinceaux du vermiculé. Les mêmes ateliers, passant à une autre technique, ont pu y adapter un motif typique d'ornementation colorée ; mais on doit être d'autant plus réservé que toutes les châsses à fond vermiculé ne proviennent pas, sans doute, d'un atelier unique.

Les pièces où se trouve la double combinaison de couleurs analysée, et qui sont décorées de ces rinceaux, comptent parmi les plus belles de l'émaillerie limousine. Voyez au Louvre la plaque représentant la Mort de la Vierge. C'est une des scènes de l'art limousin où la composition est le plus compliquée. Douze personnages se pressent autour de la Vierge. Notre combinaison de couleurs s'y retrouve deux fois. Les nimbes entourant la tête des personnages présentent alternativement les gammes

or — jaune — vert pâle — vert foncé — rouge,

or — blanc — bleu pâle — bleu foncé — rouge ;

et, sur le fond d'émail bleu de la plaque, se détachent de grands rinceaux d'or terminés par des palmettes de couleurs : les unes sont :

or — blanc — bleu pâle — bleu foncé — rouge ; les autres : or — jaune — vert — vert foncé — rouge.

A Cluny, la grande châsse retraçant les principaux épisodes de la vie du Christ (Annonciation, Massacre des Innocents, Fuite en Égypte, Présentation au Temple, etc.), offre les mêmes séries colorées à l'extrémité des mêmes rinceaux.

Ainsi, parmi les pièces à fonds émaillés et à figures réservées, nous pouvons donc constituer un premier groupe — et le principal — avec celles qui nous offrent cette double combinaison de couleurs en dégradé. Nous en constituerons deux autres avec celles d'où ces combinaisons sont absentes.

Le premier compte les pièces où le fond émaillé présente des couleurs diversement employées, sans essai de teintes fondues. On voit, par exemple, au Louvre, une boîte aux Saintes Huiles (collect. Piet-Lataudrie) dont la face principale est divisée en trois médaillons émaillés, sur lesquels se détachent des figures réservées. Le médaillon central est à fond rouge uni sans aucun ornement, les deux autres à fond bleu. C'est à cette série qu'appartient également le fameux ciboire d'Alpais, où un fond bleu foncé s'orne de grands rinceaux terminés par des fleurs rouge vif. Autour des personnages, on retrouve bien quelques souvenirs de la série classique, mais avec des termes renversés : c'est comme une vieille phrase que l'artiste du *xiv^e* siècle continuait de répéter, sans en comprendre le sens.

A ces œuvres, et à d'autres énumérées par Rupin, on peut joindre encore une petite châsse, que je crois inédite, du musée de Châlons-sur-Marne. Elle est décorée de médaillons d'anges et d'Apôtres ; les couleurs : quelques blancs, du vert, du jaune, sont isolées, sans aucune combinaison.

Enfin, dans le dernier groupe des pièces à fond émaillé, nous placerons celles dont le fond est décoré de motifs réservés, gravés, ciselés ou travaillés au repoussé. Sur un crucifix du Louvre, le fond bleu (sauf la croix, presque toujours d'un vert symbolique, dans l'art limousin) est semé de petites rosaces réservées. Une châsse de Cluny, du *xiv^e* siècle, à personnages gravés, formant huit scènes en huit médaillons, est décorée de croix et de fleurs de lys d'or sur un fond d'email bleu uni.

Nous avons ainsi constitué une classification d'ensemble des émaux limousins où, pour la première fois, la couleur, c'est-à-dire l'émaillerie, est comptée pour autant que la technique, c'est-à-dire l'orfèvrerie. Il s'agit, entendons-le bien, d'une classification de pièces

et non d'ateliers. Les caractères les plus différents, et qu'on s'accorde à considérer comme distinctifs, se retrouvent parfois sur la même pièce. La chasse de Brienne-sur-Aisne reproduite plus haut appartient par sa face principale à la série des chasses à figures émaillées et fonds réservés; par ses côtés, à la série inverse. Certaines des chasses à fond vermiculé décrites par M. Marquet de Vasselot pourraient de même (à ne considérer que la face principale) être comptées dans les deux séries.

*
* *

La présence d'un certain nombre de chasses limousines en Champagne nous amène à une nouvelle question : celle de la diffusion de l'œuvre de Limoges, surtout en France. On a constaté maintes fois que la renommée des ateliers du centre de la France s'était étendue très loin. M. Rupin parle de l'Arménie et de la Chine. Mais on n'a jamais étudié les raisons de cette diffusion, c'est-à-dire le commerce même des émaux.

On arrive à des résultats fort intéressants par la méthode géographique. Nous avons essayé de dresser, pour la France, une carte de la répartition des émaux limousins, spécialement des chasses. Une telle carte souffre nécessairement de l'absence d'un relevé complet des pièces d'émaillerie. Dans nos connaissances, il ne faut même tenir compte que des œuvres actuellement conservées par les églises ou par de petits musées de province, car ce sont les seules qui aient quelques chances de se trouver encore sur place. Notre carte repose sur le catalogue, incomplet, de Rupin, qui énumère environ une quarantaine de chasses dans les églises ou les musées provinciaux; sur la liste, assez longue, des chasses à fond vermiculé de M. Marquet de Vasselot; sur des recherches personnelles.

Au premier coup d'œil, on constate, d'après la carte, l'existence de trois grands groupes d'émaux :

Le premier, très net, groupe Limousin-Garonne, avec les départements suivants : Haute-Vienne, Corrèze, Creuse, Indre, Puy-de-Dôme, Cantal, Lot, Aveyron, Tarn;

Le groupe de la vallée du Rhône avec les trois départements du Rhône (cathédrale de Lyon), du Vaucluse (cathédrale d'Apt), de la Savoie (Moutiers). Ces trois chasses appartiennent au groupe des émaux à fond vermiculé;

Le groupe champenois (départements : Nord, Ardennes, Aisne, Marne, Seine-et-Marne, Aube, Yonne).

Rapprochons ces données géographiques des renseignements que nous fournissent par ailleurs l'histoire locale et l'histoire générale, aussitôt s'éclaire d'une vive lumière cette question du commerce des émaux limousins.

Tout autour de Limoges, le groupe limousin s'étend vers le Sud et la Garonne, beaucoup plus que vers le Nord et vers la Loire. C'est sans doute à cause des rapports établis avec Toulouse, mais c'est surtout un effet des très importantes relations qui ont existé au Moyen âge entre le Limousin et l'Espagne. Les pièces que nous pouvons localiser aujourd'hui jalonnent l'itinéraire des pèlerins limousins vers Saint-Jacques de Compostelle. Le pèlerinage de Compostelle fut, au Moyen âge, le grand pèlerinage limousin : il existait à Limoges une confrérie de Saint-Jacques : de là, un mouvement de relations populaire et spontané. L'Espagne est riche en émaux champlevés ; mais il ne s'agit pas ici de commandes, faites à des artistes en renom, par un généreux mécène ; il s'agit de rapports religieux et, par suite, commerciaux entre deux pays. Et c'est l'Espagne qui a introduit à Limoges les influences orientales, spécialement arabes, tant de fois remarquées.

Le deuxième groupe (groupe de la vallée du Rhône) nous révèle dans l'exportation limousine le rôle d'un élément tout différent, celui des papes d'Avignon. Deux de ces papes, Clément VI et Innocent VI, étaient Limousins et conservèrent leurs relations avec leur pays. Les Limousins étaient nombreux à leur cour : il y avait même tout un parti de cardinaux limousins, qui faillit enlever l'élection d'Urbain V. A un certain moment, Limoges fit donc la conquête d'Avignon et le commerce des émaux y trouva naturellement profit.

Enfin, le groupe de Champagne n'est pas le moins important, quoiqu'il reste jusqu'ici fort mal connu. Aux pièces citées par M. Rupin dans les églises de Bousbecques (Nord), Châlons-sur-Marne, Nantouillet, Villemaur, Auxerre, il faut ajouter les deux châsses de Brienne-sur-Aisne, la châsse du musée de Châlons-sur-Marne (entre autres pièces importantes et inédites du musée), le magnifique calice de Berru, près Reims, orné d'émaux translucides. La raison de cette abondance relative d'œuvres limousines en Champagne est fort aisée à démêler : nous y reconnaissons le trait essentiel de l'histoire commerciale du Moyen âge : les foires de Champagne.

A ces grandes foires de la chrétienté, qui se tenaient à Lagny, Provins, Bar-sur-Aube et Troyes, où se rencontraient les marchands des Flandres avec ceux d'Italie, ceux de la Seine avec ceux du Rhin,

les fabricants de Limoges envoyaient des produits tantôt somptueux, tantôt de pacotille. Ces foires jouaient le rôle de nos Expositions universelles. C'est là que se consacraient les renommées; le triomphe de l'œuvre de Limoges sur les marchés champenois assura leur gloire européenne. Grâce aux foires de Champagne, l'émaillerie limousine se substituera au ^{xiii}^e siècle, dans le nord de la France, à l'émaillerie de la Moselle ou du Rhin. Alors que les monuments du ^{xii}^e siècle trouvés en Champagne, comme le tombeau de Henri I^{er}, comte de Champagne (fin du ^{xii}^e), dont différentes plaques sont conservées à la cathédrale de Troyes, sont une preuve de l'influence germanique en France, les tombeaux des successeurs de Henri I^{er} seront, au contraire, commandés à Limoges. Et nous comprenons, par là même, pourquoi d'humbles églises rurales, et surtout beaucoup de musées champenois, conservent aujourd'hui des pièces émaillées limousines : c'est de ce côté, pensons-nous, que des découvertes restent à faire.

PIERRE LAVEDAN





LE PALAIS DE L'ARCHITECTURE PAR M. VAN DE VOORDE
(Exposition de Gand.)

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

L'EXPOSITION DE GAND

LA direction architecturale de l'Exposition de Gand a été confiée à M. Oscar van de Voorde, adepte du nouveau style décoratif; ne cherchons pas ailleurs la raison de l'élégance nette et allègre que respire la *World's fair* gantoise. M. van de Voorde débuta parmi les décorateurs belges qui figurèrent à l'Exposition de Turin, en 1902; il était en progrès sensible à Milan, en 1906; à la dernière Exposition de Bruxelles, son « cottage » témoigna seul de la vitalité du mouvement moderne en Belgique¹. Ce fut lui, enfin, qui conçut le cadre de la petite section belge à l'Exposition d'art religieux du Pavillon de Marsan. Grand admirateur des maîtres de la nouvelle école viennoise, M. van de Voorde n'ignore point les anciens styles français et doit à l'apprentissage qu'il fit dans les ateliers parisiens, au sortir de l'école, son sentiment très remarqué de la mesure et des claires ordonnances. Ses inventions décoratives se proportionnent aux dimensions des édifices; des notes d'or joliment réparties rehaussent la plastique ornementale; la rectitude du plan d'ensemble se corrige par les courbes très étudiées de la rotonde d'entrée et du palais des Beaux-Arts, lequel termine l'heureuse perspective de la cour d'honneur. L'architecte a réservé le meilleur de son invention à la façade du palais de

1. Cf. l'article de M. Roger Marx dans la *Gazette des Beaux-Arts* de décembre 1910, où ce cottage est reproduit, p. 481.

l'Architecture et aux deux pavillons circulaires plantés aux angles extrêmes des sections française et britannique. De par la volonté de ce jeune constructeur, le pastiche architectural est cette fois en recul. Les contrefaçons des édifices communaux de Flandre et de Wallonie s'érigent aux emplacements secondaires et les nécessités d'un plan rigoureux atténuent la médiocrité des constructions de l'Italie, de la Hollande, etc. Reconnaissons que le pavillon allemand (architecte : M. Letchnitzer), exagérément cubique, d'une grande pauvreté de matériaux, aurait mieux fait valoir ses masses puissamment structurées au bout d'une perspective que le long d'une avenue. On a composé une petite cité

de la vieille Flandre (architecte : M. Vaerwyck) en reconstituant des maisons de différentes communes et l'on débite d'excellente *double uitzet* gantoise dans les logis de la plus illusoire Grand'Place. Mais serait-il possible que la Belgique se privât de ces kermesses où des archéologues ingénus dépensent un savoir trompeur ?

Un autre mérite de M. van de Voorde, — et toute sa *white City* s'en ressent heureusement, — est d'avoir partout dessiné de jolis parterres et d'avoir, en outre, réalisé la plus féerique des illuminations. La nuit, une cité de feu et de rêve surgit. Dans les allées, les îles, les étangs du Parc, c'est un désordre d'arbres incandescents, de plantes, de cascades, d'ibis lumineux, tandis que des cordons, des lampadaires, des guirlandes électriques composent d'admirables schémas



L'ENTRÉE DE LA SECTION BRITANNIQUE
PAR M. VAN DE VOORDE
(Exposition de Gand.)

architecturaux le long des terrasses et aux portiques du palais des Fêtes. Le contraste est tout à fait neuf et saisissant.

* * *

Si la façade du palais de l'Architecture révèle le plus clair du talent de M. van de Voorde, c'est que celui-ci espérait en faire l'entrée d'une exposition internationale de l'art décoratif moderne. Une fois de plus on ne put s'entendre, et Gand, au point de vue de l'art appliqué, est plus dépourvu que ne le fut Bruxelles. L'exposition d'architecture, qui remplace celle des décorateurs internationaux, rassemble une multitude de plans (presque tous médiocres) dans des salles immenses. Que de place perdue ! Dans la section allemande, à côté de quelques belles vitrines (ordonnées par M. Osthaus) et des intérieurs de M. Bruno Paul et M. Troost, un bazar de « souvenirs » ravale le local de M. Letchnitzer

au rang du *palazzo* d'Italie, plein d'échoppes à sculpture. — En Hollande, les livres de M. van Dishoeck, les céramiques de la Lukasgilde et de Distel, les tapis de Kralingen, les cuivres de la Manufacture royale, baignent dans les violents parfums que répandent les débits de fromages d'Edam et de liqueurs d'Amsterdam. — En Angleterre, une exposition d'*Arts and Crafts* exhibe un peu pêle-mêle des dessins de Burne-Jones, des projets de M. et M^{me} Mackintosh, les images bien connues de la Fitzroy Pictures, les dessins de M. Robinson, les livres de la Riccardi Press, de Humphreys, etc. M. Brangwyn expose une sorte de *studio* garni de meubles (dessinés par lui, exécutés par M. Türpin), rehaussé de peintures décoratives où l'admirable artiste évoque, avec son habituel éclat de couleurs, le labeur pittoresque des fondeurs de cloches, des potiers, des marchands de tapis, de fruits, etc. — Au milieu de la considérable section française, les artistes décorateurs éditent une version réduite, et d'ailleurs charmante, de leur exposition de Bruxelles. L'architecte, cette fois, est M. Sorel. Il n'y a que trois intérieurs (Jallot, Tony Selmersheim, Gaillard); puis des vitrines avec des œuvres sélectionnées de MM. Lalique, Delaherche, Vernier, Rivaud, Templier, Moreau-Nélaton, Baudin, Saint-André, etc.; enfin, des tableaux de MM. Roussel, Desvallières, Vuillard, des sculptures de MM. Marque, Bernard, Desbois, Dalou qui ne figurent point dans les « intérieurs » et garnissent accessoirement les couloirs. Un signe des temps est



L'ENTRÉE DE LA SECTION FRANÇAISE
PAR M. VAN DE VOORDE
(Exposition de Gand.)

fourni dans la classe du vêtement par un couturier parisien dont le *stand* adapte élégamment les éléments du style viennois — et jusqu'au damier — aux proportions et à la physionomie d'un salon français. Le résultat est très autrichien. Mais quel aveu de la marche fatale vers l'idée nouvelle !

*
* *

Le Salon des Beaux-Arts se limite aux deux sections française et belge. Elles sont fort belles, plus riches en envois significatifs que le Salon de Bruxelles en 1910 où, par contre, les sections italienne, espagnole, russe offraient maints imprévus. Mes carnets sont bourrés de notes prises aux Beaux-Arts français. Mais un compte rendu qui répéterait en raccourci maladroit ce que les expositions parisiennes ont pu inspirer aux salonniers de la *Gazette* serait

déplacé en cette brève correspondance. N'hésitons pas à dire toutefois que cette section est comme le cœur de la *World's fair* gantoise. L'ordonnateur, M. Saglio, n'a jamais fait mieux, et nous ne pensons pas qu'on ait jamais fait mieux en quelque endroit que ce fût. La salle principale, en croix latine, avec sa corbeille centrale, ses gracieux velums, ses tapis gris perle, ses tentures rehaussées d'un décor rose vert, est un salon où s'enchâssent précieusement les chefs-d'œuvre



GAND, LE SOIR, PAR M. A. BAERTSOEN

(Exposition de Gand.)

de Besnard, Le Sidaner, Chéret, Helleu, Guérin, Desvallières, Lerolle, H. Martin, Laprade, Charlot, Suréda, etc. D'autres salles, tendues de vieil or, meublées de fauteuils bleu de roi rassemblent MM. Forain, Raffaëlli, Roussel, Monet, Redon, Lepère, Bonnard, Vallotton, etc. Je cite pêle-mêle. Qu'on se garde de conclure à une absence d'ordre dans la présentation. Celle-ci est étroitement réglée, sans peur du choc des esthétiques variées : M. Bonnat voisine avec M. d'Espagnat, M. Maufra avec M. Joseph Bail, M. Tattegrain avec M. E. Suréda ; MM. J.-P. Laurens, Sabatté, Laparra sont dans la même salle que MM. Cottet, Vuillard, Simon, Marquet. Et pourtant nul effet disparate. Dans la salle 33 (*numero deus...*) sont

quelques pages capitales de MM. Degas, Forain, Aman-Jean, Vuillard, Odilon Redon, Maurice Denis, Signac (ce dernier placé un peu haut), Francis Jourdain. C'est un régal sans pareil; malheureux celui qui n'en subirait point les sortilèges...

Ce voisinage accuse la pauvreté des locaux et des aménagements belges. Artistes flamands et wallons font néanmoins très bonne figure. Pour dégager plus sûrement les caractéristiques des diverses maîtrises et les tendances dominantes de l'école, une vingtaine de Belges notoires ont été invités à exposer un ensemble de dix à douze œuvres. Le quatuor Claus, Baertsoen, Hens, Donnay règne au royaume du paysage. Ces maîtres rendraient malaisée une démonstra-



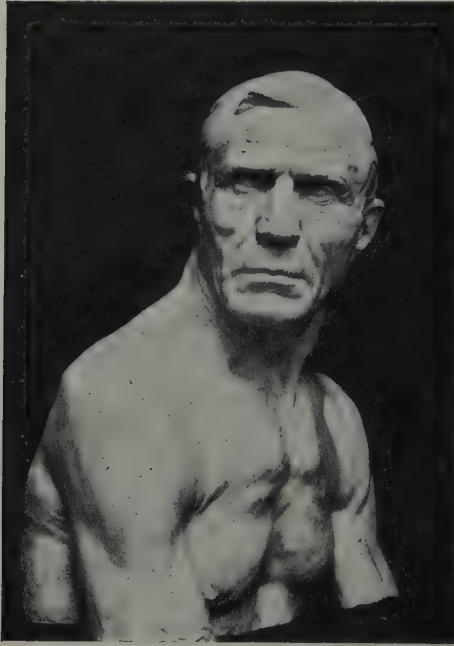
L'HEURE EMBRASÉE, PAR M. THÉO VAN RYSSELBERGHE

(Exposition de Gand. — Appartient au Musée de Weimar.)

tion du « réalisme flamand ». Claus insufflé une vie lyrique à ses paysages de la Lys; Baertsoen poétise les vues de Gand avec la plus rare sûreté de style; Hens simplifie les aspects de l'Escaut anversoise avec une ampleur majestueuse et la plus pénétrante sensibilité; Auguste Donnay reste le chantre harmonieux et sans rival des paysages de l'Ourthe. — Une place importante est justement accordée au coloriste James Ensor. Sa *Mangeuse d'huîtres* est une des productions les plus originales et les plus fortes de l'école belge contemporaine. Comment ce maître n'a-t-il pas encore conquis une gloire internationale? La jeune génération de Flandre et de Brabant l'a choisi pour directeur et même à ses côtés un brillant virtuose comme M. Oleffe, Bruxellois très francisé, fait presque figure de disciple. — Des ensembles de maîtres universellement estimés : Léon Frédéric, E. Laermans, J. Stobbaerts, Jacques de Lalaing, F. Khnopff, Alf. Verhaeren, M^{lle} Ronner achèvent d'édifier sur les vertus de l'école.

Soulignons en Belgique deux courants « jeunes » et dignes d'attention : le

retour à la grande composition et une nouvelle poussée d'inspiration mystique. En dehors du Palais des Beaux-Arts, on a tenté d'assurer un sort à quelques grandes œuvres de peinture et de sculpture décoratives. Un cadre spécial a été composé pour les peintures monumentales de MM. Khnopff, Ciamberlani, Delville, Montald, etc.; des piédestaux aux formes architecturales ont été exécutés pour les œuvres de MM. Vinçotte, de Lalaing, Rousseau, etc. Le cadre est de la composition la plus banale; le tapis de ce salon est du plus mauvais goût; des œuvres de sculpteurs obscurs s'affichent aux bonnes places et encombrant. Mais,



TORSE, PAR M. GEORGE MINNE
(Exposition de Gand.)

enfin, un excellent principe de présentation est respecté, grâce à quoi les mérites des peintres belges engagés dans les voies périlleuses de la peinture monumentale retiendront de plus en plus la sympathie. Aux Beaux-Arts M. Ciamberlani expose un grand triptyque en camaïeu : *Les Femmes*, ample et pur comme un Ingres, chaste comme un Flan-drin. Les efforts de ses artistes vers le style coïncident avec l'apparition en France du néo-classicisme dont le Gantois Théo van Rysselberghe est aujourd'hui l'une des figures marquantes. Devant son *Heure embrasée* (du musée de Weimar), exposée parmi d'admirables portraits, il est permis de parler d'un retour de la forme en soi, forme qui d'ailleurs respire et palpite. Le souffle velouté des brises effleure nos fronts, la mélodie des flots mourants emplit

notre être, et le trille d'un oiseau invisible détourne notre songe des monts enflammés qui limitent la mer.

On sait la diversité et la virilité de la sculpture belge qui, Meunier disparu, garde Vinçotte, Rousseau, Minne, Rombaux, de Lalaing, Lagaë, Braecke, Dubois, Samuel, d'Haveloose, Rik Wouters, Wolfers, etc. M. George Minne ne cesse de grandir. Dans ses derniers travaux, il se rapproche de la réalité locale; mais ses *Paysans* expriment les forces premières de la glèbe et l'antiquité vénérable de la race. Un *Torse* de rustre héroïque proclame à l'Exposition que son idéal de plus en plus humain s'applique comme autrefois aux ressemblances spiritualistes. Du sculpteur Minne est sortie l'école des peintres mystiques de Laethem Saint-Martin, que deux individualités représentent à l'Exposition : M. Valerius de Saedeleer, peintre minutieux et captivant de la Flandre sous la neige; M. Gustave van de Woestyne, dessinateur émérite qui reprend les voies ouvertes par Bruegel l'ancien.

* * *

France et Belgique ont seules organisé des expositions rétrospectives. La contribution française est fournie par la Ville de Paris, et dans trois salons (Louis XIV, Louis XV, Louis XVI), MM. Georges Cain et J. Robiquet ont disposé des dessins, des objets empruntés au Musée Carnavalet, des tableaux prêtés par les collections Lehmann, Douine, Kleinberger, des sculptures de la collection



PAYSAGE SOUS LA NEIGE, PAR M. V. DE SAEDELEER

(Exposition de Gand.)

Heilbronner, du musée des Arts décoratifs, des meubles de la collection Guérault. Ce genre de reconstitutions plait en Belgique comme ailleurs, et l'on ne saurait nier le succès de ces trois intérieurs.

Dans les nouveaux locaux du musée des Beaux-Arts (lequel voisine avec le Palais des Fêtes et se trouve englobé dans l'immense enclos de l'Exposition) est installée une rétrospective consacrée aux « Arts anciens de Flandre ». On y a réuni des œuvres provenant de la région de l'Escaut, de Cambrai à Zierikzee (que vont dire les « Amis de l'art wallon » de voir Mons, Tournai, Valenciennes devenir des centres d'art flamand ?) L'Exposition n'ambitionne qu'accessoirement le caractère d'une rétrospective *d'art*, car on ne pouvait rivaliser avec les précédentes Expositions des Primitifs, de la Toison d'Or, du *xviii*^e siècle. On a tenté d'évoquer *le milieu et la vie* (du Moyen âge à 1800) par des vues de villes, peintes ou gravées, des scènes de la vie religieuse, publique, corporative, intel-

lectuelle et privée. L'une des salles s'orne d'un arc de triomphe exécuté pour la Joyeuse entrée de l'Infant Ferdinand à Gand et dont les peintures de G. de Crayer étaient dispersées dans les collections de la ville. On ne pouvait échapper aux reconstitutions d'intérieurs; le « cabinet d'amateur » séduira, sans aucun doute, par ses boiseries, ses frises de cuir doré, la fastueuse cheminée lambrequinée de tapisserie, ses faïences, porcelaines et bibelots disposés comme dans quelque galerie peinte par l'un des Francken ou Breughel de Velours. Et l'on appréciera les tableaux qui ornent cet intérieur hypothétique et rubénien : une *Annonciation* de l'un des Franck, qui mélange l'esthétique du *xvii^e* siècle



RECONSTITUTION D'UN CABINET D'AMATEUR DU TEMPS DE RUBENS
(Exposition de Gand.)

aux plus singuliers archaïsmes (au comte de Lambilly, de Bruxelles); la belle *tempera* de Bruegel l'ancien : *Paysan dansant* (à MM. van Valkenburg, de La Haye); des œuvres attribuées à Thierry Bouts, G. David, Gossaert, Rubens, van Dyck, Corneille de Vos, etc. Car cette exposition scaldique, folklorique, ethnique nous fait connaître ou nous remet sous les yeux plus d'une peinture remarquable. La modestie des habiles organisateurs, MM. J. Casier et P. Bergmans, ne serait-elle qu'une ruse ?

Deux autres intérieurs sont d'une authenticité intégrale : le local des régents de la Chambre des Pauvres transporté de l'Hôtel de ville à l'Exposition avec ses boiseries et sculptures des frères Norbert et François Sauvage, ses peintures de Jean van Cleef et Gilles le Plat; et la magnifique salle de l'ancienne abbaye de Baudeloo (*xviii^e* siècle), remontée à l'Exposition avec des tapisseries bruxelloises de l'atelier de van der Hecke (*xvii^e* siècle).

Dentelles, broderies, argenteries, orfèvreries, tapisseries abondent. Théo-

phile Gautier et les Goncourt auraient lu avec joie le catalogue pittoresque des objets entassés dans la section corporative : colliers, insignes, carquois, brassards d'archers, masses de marqueurs, de baillis, etc. Parmi les tapisseries on admire l'un des célèbres panneaux de l'*Apocalypse* exécuté d'après les cartons de Jehan de Bruges, « peintre et varlet de chambre de Monseigneur le roy Charles V » (musée de l'évêché d'Angers), et l'une des quatorze compositions de maître Jehan Sauvage de Bruges, terminées en 1501 et offertes par Louis XI à l'église Sainte-Anathoile de Salins (Musée des Gobelins).

Un mot encore des peintures dispersées dans les salles.



SALLE DE L'ANCIENNE ABBAYE DE BAUDRLOO

(Exposition de Gand.)

Les huit panneaux de la *Légende de sainte Dymphne*, jadis à l'abbaye de Tongerlo, aujourd'hui propriété de la maison Müller d'Amsterdam, valent par la transparence du coloris, l'exécution impeccable des vêtements et des accessoires. Leur auteur, Gosewyn ou Gossen van der Weyden, petit-fils du grand Roger, était un maître technicien, sinon un grand créateur de types. Il est regrettable que les organisateurs n'aient pu réaliser leur désir de montrer, à côté de cette *Légende*, les autres œuvres données récemment à Gosewyn et conservées à Lierre, à Richmond et à Berlin ¹. Le retable hispano-flamand (xv^e siècle, coll. Demotte) et la *Fontaine de vie* (coll. F. Schütz), réplique (par Lancelot Blondeel?) du tableau eyckien du Prado, sont d'excellente pâture pour les travail-

1. Cf. Hulin de Loo, *An authentic picture by Goossen van der Weyden and the Legend of S^{ta} Dymphna from Tongerlo* (*Burlington Magazine*, octobre 1912).

leurs. Un François Pourbus (coll. Camberlyn d'Amougies, à Pepinghen) perpétue le souvenir des *Noces du peintre Hoefnagel*¹. Vingt personnes autour d'une épinette. Quel groupe savoureux et vivant! Il a toute la robustesse de la *Famille van Berchem* de Peter Pourbus l'ancien (coll. de la Boessière, Bruxelles) avec plus de moelleux et d'aisance. Les autres peintures de valeur à noter appartiennent presque toutes à des pinacothèques publiques : les admirables *Saisons*, trop peu connues, de Grimmer (musée d'Anvers), les aimables R. Savery du musée de Courtrai, la *Danse des œufs* de Pieter Aertsen du musée d'Amsterdam, etc.

La section de sculpture est fort brillante et riche en éléments d'étude. Elle s'ouvre par un petit salon d'honneur où l'on voit l'harmonieuse et vraiment classique *Sainte Catherine* de Notre-Dame de Courtrai attribuée à Beauneveu et les admirables masques en bois, d'Ypres, qui proclament, avec la *Sainte Catherine*, le style et les rares vertus techniques des imagiers belges du xiv^e siècle. Et l'histoire de la sculpture se déroule jusqu'au xviii^e siècle avec de beaux spécimens de l'art des Fayd'herbe, des Pompe, des Laurent Delvaux. Rarement, je crois, vit-on rétrospective de la sculpture aussi complète. Archéologues, historiens de l'art, artistes, s'y promèneront avec un égal plaisir.

FIÉRENS-GEVAERT

1. L'œuvre figurait à l'Exposition rétrospective de Bruxelles en 1886 et fut reproduite alors dans la *Gazette*, avec des commentaires de Henri Hymans (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. II, p. 332). Hymans y a relevé la signature « F. F. POURBUS ». Pour lui, la scène représente les fiançailles et non les noces de Hoefnagel avec Suzanne van Onssen.



Le Gérant . P. GIRARDOT.

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOUARD.

PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison
Durandelle

9, rue Cadet
PARIS

TÉLÉPHONE
321-93

A. CHEVOIRON

FURNISSEUR
des
palais nationaux
et bâtiments civils
de la ville de
Paris et des grandes
administrations

Art du bâtiment.
Constructions mé-
caniques. — Génie
civil. — Architectu-
re publique et privée

La Corrida

PARFUM
ULTRA
PERSISTANT

PARFUM
POUDRE
LOTION
SAVON

18 PLACE VENDÔME
PARIS

ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME, PARIS

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : *M. Charles VIGREUX (O. I.)*

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : **PARIS, 30, rue des Archives.** TÉL. : 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}

MAGASINS {
Rue de la Voûte, 14
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe, 308
Rue Véronèse, 2
Rue Barbès, 16 (Levallois)

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Septembre 1913

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger
SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT
DE VOITURE

1° Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN, via Belfort-Delle-Delémont. — Service rapide quotidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver;

2° Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3° Entre PARIS (Est) et FRANCFORT, via Metz-Mayence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, valables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.

tous vos livres sous la main



avec la
bibliothèque
tournante
TERQUEM

PARIS
31^{er} Boulevard Haussmann
angle de la rue Scribe

Envoi franco du Catalogue sur demande

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31. Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie 2 fr.

Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée 2 fr.

Savon Naphтол-soufré, contre pelade, eczémas 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & C^{IE}, Successeurs

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

Librairie Centrale d'Art et d'Architecture

Ancienne maison Morel, Ch. Eggmann, succ^r

106, Boulevard Saint-Germain

LE VIEUX PARIS

1^{re} et 2^e séries

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, 15 fr.; Vélín, 30 fr.; Japon, 60 fr.

Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des
DYSPEPTIQUES
ET DES
NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL
1^{er} Ordre — Prix Modérés
CASINO-THÉÂTRE

Pour Renseignements
ÉCRIRE :

C^{ie} DE POGUES
15, Rue Auber, 15
PARIS

MOSAÏQUES

Décoratives
en Email et Ors
Dallages en Marbre
et Grès Cérame

—• GUILBERT-MARTIN •—

René Martin & C^{ie} S^{rs}

• 20. RUE GÉNIN. S^t DENIS. Seine •

Supplément au Catalogue des GRAVURES HORS TEXTE

PUBLIÉES PAR LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

et qui sont en vente aux bureaux de la Revue, 106, boul. Saint-Germain, Paris (6^e)

ANNÉE 1912

Numéros d'ordre	AUTEURS	GRAVEURS	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES			
				Sur parchemin	Sur Japon	Avant la lettre	Avec la lettre
2015	Courbet	A. Mayeur	Portrait	»	»	15	6
2016	Frank Brangwyn	<i>Héliotypie en coul.</i>	Cimetière turc	»	»	5	3
2018	Eugène Delacroix	<i>Héliotypie</i>	La Liberté guidant le Peuple (Musée du Louvre)	»	»	4	2
2021	Outamaro	—	Jiheï enlevant la chanteuse Kôharu	»	»	4	2
2026	H.-F. Riesener	—	Portrait de M ^{me} J. Friedrichs	»	»	4	2
2027	Giovanni Bellini	—	Le Sauveur bénissant (Musée du Louvre)	»	»	4	2
2029	Louis Bréa	—	Retable de l'Annonciation	»	»	4	2
2030	—	—	Retable de la Vierge immaculée	»	»	4	2
2031	A. Besnard	<i>Héliotypie en coul.</i>	Sur un des escaliers de Bénarès	»	»	10	5
2032	Aman Jean	<i>Héliotypie</i>	Les Éléments	»	»	4	2
2033	Ernest Laurent	—	Portraits de M ^{me} et M ^{lle} C***	»	»	4	2
2034	Ecole franç., xvi ^e s.	—	La Vierge avec l'Enfant Jésus, statue (Musée du Louvre)	»	»	4	2
2035	M ^{lle} A. Morstadt	<i>Héliotypie en coul.</i>	A Biskra	»	»	4	2
2037	École franç., xv ^e s.	<i>Héliotypie</i>	Saint Georges tuant le dragon (miniature)	»	»	4	2
2038	A. Bartholomé	—	Monument à Jean-Jacques Rousseau	»	»	4	2
2040	École franç., vers 1523	A. Toupey, lith.	Le Dauphin François (Musée d'Anvers)	»	»	4	2
2041	École franç., vers 1523	<i>Héliotypie</i>	Le Dauphin François (Musée de Chantilly)	»	»	4	2
2042	École franç., xv ^e s.	—	L'Annonciation (miniature)	»	»	4	2
2043	Coysevox	—	Buste d'Antoine Coyvel (Musée du Louvre)	»	»	4	2
2046	J. Siberechts	—	Le Gué	»	»	4	2
2048	Miniature persane, xvi ^e siècle	<i>Photogr. en coul.</i>	Jeu de polo	»	»	4	2
2049	Marguerite Gérard	<i>Héliotypie</i>	Portrait de M ^{me} Fragonard avec deux petits enfants	»	»	4	2
2051	Rembrandt	—	Le Retour de l'Enfant prodigue (Musée de l'Ermitage)	»	»	4	2

Remise de 15 % aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.* vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

Itinéraire (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nîmes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse). Prix : 1^{re} classe : 194 fr. 85. — 2^e classe : 142 fr. 20. Validité : 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

CHEMINS DE FER DU NORD

Paris-Nord à Londres

(Via Calais ou Boulogne)

Cinq Services rapides quotidiens

dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (Via Calais)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Égypte, les Indes et l'Australie.

POUDRE DE RIZ AMBRE ROYAL

La plus Parfaite des Poudres
VIOLET, PARFUMEUR, PARIS

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MEDITERRANÉE

Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE
par le MONT-CENIS

ALLER :

Départ de Londres (via Calais) 11 h. — 21 h. (via Boulogne)
14 h. 20 (via Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.
Départ de Paris : 8 h. 30 1^{re} et 2^e cl., Paris-Turin ; V.R.
Paris-Dijon ; — 14 h. 20 (V.L., 1^{re} cl., Paris-Florence ;
1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome) ; — 22 h. 15 (1^{re} et 2^e cl.,
Calais-Turin ; V.L., L.S., 1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome,
V.R. Modane-Turin.

RETOUR :

Départ de Naples	18 h. 50	0 h. 40	13 h. 40
— Rome	23 h. 50	9 h. 5	18 h. 5
— Turin	15 h. 45	0 h. 10	8 h. 40
V.L. Rome-Paris	L. S. 4 ^{re} et 2 ^e cl.	4 ^{re} et 2 ^e cl.	
4 ^{re} et 2 ^e cl.	Rome-Paris	Rome-Paris	
Turin - Paris.	V.R. Rome-Pise et Dijon	V.R.	
V. R.	Paris, 4 ^{re} 2 ^e cl. Turin	Dijon-Paris	
Modane-Chambéry	Boulogne V. L.		
	Florence-Paris		

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS
POUDRE DENTIFRICE CHARLARD
Boîte : 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris)

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France
SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence,
SUCCURSALE-OPERA : 25 à 29, Boul. Haussmann, } à Paris.
SUCCURSALE : 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse),

DÉPÔTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe, — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger) ; — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS ; — VENTE AUX GUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.) ; — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers ; — MISE EN RÉGLE & GARDE DE TITRES ; — AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES ; — VIREMENTS ET CHÈQUES sur la France et l'Etranger ; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES ; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGÈRES ; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.
100 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue ; 949 agences en Province ; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et Saint-Sébastien (Espagne) ; Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,
BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir.
OSTENDE, 24, av. Léopold.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON A LA MÉDITERRANÉE

BAINS DE MER DE LA MÉDITERRANÉE

Billets d'aller et retour, 1^{re}, 2^e et 3^e classes, à prix très réduits, délivrés dans toutes les gares du réseau P.-L.-M. du 15 Mai au 1^{er} Octobre, pour les stations balnéaires désignées ci-après :

Agay, Antibes, Baudol, Beaulieu, Cannes, Cassis, Cette, Fréjus, Golfe-Juan-Vallauris, Hyères, Juan-les-Pins, La Ciotat, La Seyne-Tamaris-sur-Mer, Le Grau-du-Roi, Menton, Monaco, Monte-Carlo, Montpellier, Nice, Ollioules-Sanary, Palavas, St-Cyr-la-Cadière, St-Raphaël-Valescure, Toulon et Villefranche-sur-Mer.

Validité : 33 jours, avec faculté de prolongation. — Minimum de parcours simple : 150 kilomètres.

1^o Billets d'aller et retour individuels :

Paix : Le prix des billets est calculé d'après la distance totale, aller et retour, résultant de l'itinéraire choisi et d'après un barème faisant ressortir des réductions importantes.

2^o Billets d'aller et retour collectifs délivrés aux familles d'au moins deux personnes

Paix : La première personne paie le tarif général, la 2^e personne bénéficie d'une réduction de 50 p. 100, la 3^e et chacune des suivantes d'une réduction de 75 p. 100.

Arrêts facultatifs aux gares situées sur l'itinéraire, — Demander les billets (individuels ou collectifs) quatre jours à l'avance à la gare de départ.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE VACANCES

A prix réduits (1^{re}, 2^e et 3^e classes), pour familles d'au moins trois personnes.

Délivrés du 15 Juin au 30 Septembre. — Validité jusqu'au 5 Novembre. — Minimum de parcours simple : 150 kilomètres. — Arrêts facultatifs.

Paix : Les deux premières personnes paient le tarif général, la 3^e personne bénéficie d'une réduction de 50 p. 100, la 4^e et chacune des suivantes d'une réduction de 75 p. 100.

Faire la demande de billets quatre jours à l'avance à la gare de départ.

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 ☼ ☼ 19, rue Vignon

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

GRAVURES HORS TEXTE

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45)

PRIX : de 2 fr. à 50 fr.

— En vente aux Bureaux de la " GAZETTE " —

Vient de paraître

Tables Générales

DES
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES
DE LA
Gazette des Beaux-Arts
(1859-1908)

PAR

Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant : 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés ; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.

Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.

Sous presse

TOME II TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations ; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets ; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

Prix : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.

Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs

payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.